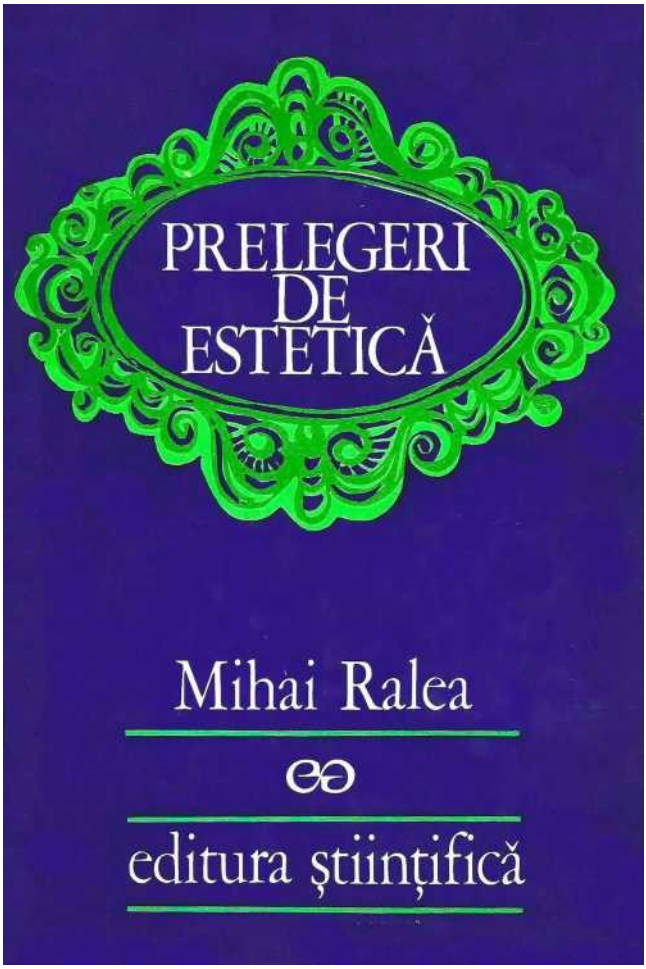

Mihai Ralea

PRELEGERI

DE

ESTETICĂ

TEXTUL EDIŢIEI STABILIT ŞI ÎNGRIJIT DE ION PASCADI

AUTORUL STUDIULUI INTRODUCTIV ŞI AL NOTELOR

Editura Ştiinţifică

STUDIU INTRODUCTIV

ION PASCADI

Am intitulat volumul de faţă PRELEGERI DE ESTETICĂ întrucât am inclus în el cursurile de estetică generală sau specială ca şi cele adiacente ţinute la Iaşi (1927 – 1928) şi Bucureşti (1941 – 1944). Deşi suntem conştienţi de caracterul lor incomplet, de faptul că unele cursuri nu am reuşit să le găsim de loc iar altele rămân neîncheiate considerăm că adunarea lor la un loc prezintă un deosebit interes teoretic, dincolo de valoarea şi utilitatea lor didactică. Despre concepţiile estetice ale lui Mihai Ralea am mai avut ocazia să scriem[1], dar lipsa acestor cursuri inedite în conştiinţa publică, făcea chiar şi referirile noastre la ele insuficient de convingătoare, astfel încât prejudecata „fregmentarismului" şi a „diletantismului" inteligent dar superficial au continuat din păcate să întunece figura, profilul spiritual al gânditorului român. Adunate la un loc aceste cursuri – cu toate carenţele şi inexactităţile la care ne vom referi în note – dau de astă dată o cu totul altă imagine despre ESTETICIANUL Mihai Ralea, cel a cărui erudiţie, fineţe, lărgime de spirit nu lăsau totuşi să se bănuiască capacitatea sa constructivă, forţa lui sistematică şi sintetică. Departe de noi de a susţine că aceste prelegeri adunate la un loc dau naştere unui SISTEM ESTETIC ORIGINAL sau că o atare manifestare didactică a putut evita amprenta stilistică inerentă prelegerilor orale notate sau stenografiate. Mulţumită însă sprijinului familiei sale – îndeosebi al Gatincăi Ralea – şi a numeroşilor săi colaboratori sau foşti studenţi printre care citǎm cu recunoştinţă numele profesorilor D.I. Suchianu, C.I. Botez,

1 Esteticieni români, Ed. Academiei, 1969.

G. Botez, Stere, St. Bârfi ănescu, Dr. Ion Străchinaru, al foştilor săi studenţi Traian Gheorghiu, N.N. Ungureanu, Elena Cristea, Prodan Aurel.

Bondariu, cu sprijinul cărora am obţinut informaţii preţioase sau am intrat în posesia unora dintre manuscrisele care ne lipseau – reuşind să dăm o imagine mai completă despre cel ce a fost Mihai Ralea. Dacă rolul lui în conducerea Vieţii Româneşti alături de G. Ibrăileanu, studiile sale de sociologie, antropologie, psihologie (începând cu teza sa de doctorat apărută în 1923 în limba franceză despre *Ideea de revoluţie*) – *Explicarea omului*, *Psihologie şi viaţă*, *Legitimitatea apriorismului*, *Pragmatism şi psihologie*, *Introducere în Psihologia socială*, *Sociologia succesului*, *Istoria psihologiei* (ultimele trei publicate în colaborare) ca şi eseurile sale cuprinse în volumele *Perspective*, *Interpretări*, *Comentarii şi Sugestii*, *Valori*, *Atitudini*, *Cele două Franţe* sunt îndeobşte intrate în patrimoniul culturii noastre progresiste, mult mai puţin este cunoscută activitatea sa de dascăl şi îndrumător întru ale esteticii. Credem că volumul de faţă va dovedi însă nu numai calităţile didactice ale autorului său, dar şi capacitatea lui de a ordona şi închega un material vast în jurul unor idei centrale, prilej cu care el va emite – comentarii pe marginea operei altora – nenumărate consideraţii originade de o extremă actualitate. Nu vrem să supraapreciem semnificaţia acestor cursuri în ansamblul bogatei şi multilateralei activităţi a autorului lor, dar ele au reprezentat în epocă nu numai un racord sincroniiic cu cercetările estetice europene ci totodată un prilej – practic unicul – în care Mihai Ralea urmând cursul firesc al obligaţiilor sale de profesor aduna la un loc nenumărate idei şi observaţii personale de mare interes, pierdute altfel în eseuri şi articole. Fără îndoială un curs, obligând la prezentarea punctelor de vedere în fiecare problemă, ducea inevitabil la un anumit eclectism – de

altfel gânditorul român îl şi declară la un moment dat ca principiu metodologic – dar am fi nedrepţi dacă am nega din această cauză valoarea nu numai a unor pasagii de mare interes dar şi a construcţiei în sine, întrucât viziunea care stătea la baza ei era profund personală. Cele două cursuri de estetică generală (1927 – 1928 şi 1941 – 1942), cursul de teoria frumosului la Platon şi Aristotel, cursurile de estetică specială (estetică muzicală şi estetica artelor plastice) ţinute în paralel cu cele de sociologia succesului şi antropologiei, conturează un edificiu impunător care regretăm că n-a putut fi înălţat până la capăt – probabil din cauza evenimentelor social-politice ale acelor ani de sfârşit de război. Dacă adăugăm pe cele existente în proiect (enunţate în curs) (sau pe cele pe care printr-o fericită şansă cei ce ne urmează în această căutare poate le vor regăsi) ne vom afla în faţa unicului curs de acest gen pe care-l cunoaştem.

Din ansamblul acestor cursuri, ca de altfel din întreaga sa operă, se desprinde o concepţie general sociologică şi umanistă în care criteriul istoric joacă un rol cu totul deosebit (în această privinţă influenţa marxismului este considerabilă) dar în care specificitatea şi autonomia faptului estetic cum îl numeşte el nu aste o clipă încălcată. Bineînţeles pentru a evidenţia concepţiile estetice ale lui Mihai Ralea ar fi greşit să ne oprim la aceste cursuri, motiv pentru care – folosindu-ne şi de cercetările noastre anterioare – vom face o serie de referiri la întreaga sa operă (se vede de altfel că nici în concepţia gânditorului român compartimentul estetic nu exista izolat).

Trebuie să observăm înainte de a încerca să conturăm schiţa de ansamblu a concepţiei sale că – mai ales în cursuri – nu lipsesc limitele, scăpările ba chiar inexactităţile de informare inerente (Condiţiilor în care au fost redactate şi pe care am încercat să le corectăm în note.

Este semnificativ în acest sens felul în care şi-a pus amprenta asupra opiniilor sale formaţia sa durkheimistă, contextul ideologic al epocii în care apare şi capătă „prestigii” diverse orientări parţial fertile dar unilateralizatoare cum ar fi psihanaliza, existenţialismul, cercetările de antropologie. Receptivitatea gânditorului român este în unele cazuri excesivă, din dorinţa de a realiza sinteze el încearcă să împace idei de neîmpăcat sau dimpotrivă – fascinat de interesul parţial al unei perspective – în speţă cea psihologică – ajunge să o unilateralizeze.

Teza amânării ca fenomen psihic este de natură să explice multe, chiar să contribuie la completarea definirii omului dar ea nu poate fi considerată – aşa cum face Mihai Ralea – hotărâtoare în interpretarea fenomenului economic, etic, religios sau artistic după cum factorul succes are o funcţie sociologică importantă dar el trebuie pus întotdeauna în legătură cu relaţiile de clasă, cu determinările economice fundamentale.

Numai aşa se explică unele formulări în care în mod confuz, politica este considerată o perpetuare a biologicului, apariţia claselor sociale este abia în ultimă instanţă pusă pe seama factorilor economici sau în care se discută anistoric despre o posibilă ierarhizare a religiilor. Umanismul – idee călăuzitoare în concepţia lui Mihai Ralea – va fi privit adesea în mod abstract, legătura sa cu individualismul într-o anumită perioadă istorică nu va fi explicată prin prisma unei determinări de clasă şi numeroase formulări vor păcătui prin lipsă de rigoare folosind de pildă termenul de „mistic” în loc de inefabil. Intelectual progresist, cu o evoluţie marcată de influenţa marxismului, Mihai Ralea va ajunge la clarificarea concepţiilor sale ideologice abia într-un proces în care lucrările din acest volum reprezintă abia începutul. Dacă inconsecvenţele, lipsa de rigoare nu lipsesc, atitudinea sa

de ansamblu şi sensul evoluţiei sale către marxism sunt prefigurate încă din primele sale lucrări.

Îngrijind ediţia pentru tipar ne-am luat uneori libertatea – menţionând desigur lucrul acesta – să eliminăm unele repetări, să fixăm titluri sau subtitluri, să inversăm ordinea predării în favoarea cursivităţii logice fireşti şi să redăm astfel – rămânând fideli’s/piritului şi de cele mai multe ori chiar şi literei – prelegerile celui care a oferit în epocă o viziune închegată asupra disciplinei esteticii.

Cele mai interesante ni se par a fi consideraţiile sale despre obiectul disciplinei care vor modula materia întregului sistem de cursuri. Păcat că începutul pe care d face prin cursul său de teorie a frumosului la Platon şi Aristotel nu este continuat pentru că ne-am fi aflat atunci şi în faţa unei istorii *a* disciplinei de care după cum se ştie avem mare nevoie întrucât antologia lui Tudor Vianu cu toate marile ei merite era limitată prin însăşi obiectivele ce şi le propunea. Vom vedea că în examinarea obiectului şi statutului disciplinei Mihai Ralea nu foloseşte perspectiva istoristă chiar dacă cercetarea analitică se opreşte la antichitate, iar apoi el urmăreşte doar procesul târziu al constituirii esteticii ca ştiinţă.

Vechea concepţie carteziană despre adevăr ca fatalitate, alături de prestigiul culturii, răspândirea individualismului, nu este lipsită de un anumit eclectism, dar nu în sensul unei preluări nediferenţiate a unor puncte de vedere opuse, ci a unei încercări de prelucrare critică nu lipsită de o optică personală.

Trebuie să observăm că punctul de pornire în acest sens se găseşte la convergenţa dintre sociologie, antropologie şi axiologie şi constă în aplicarea la fenomenul estetic a procesului specific omenesc, pe care gânditorul îl numeşte „capacitatea de amânare”. Această însuşire psihologică general-valabilă manifestă în cazul

moralei ca o „răsturnare a raportului de forţe”, al religiei ca „eliminare a relativului din existenţă” şi al economiei ca „suspendare a consumaţiei” totale se concretizează în chip specific în cazul artei. După cum zise poate vedea, întreaga construcţie de valori este explicată prin factori pur spirituali, destul de vagi, cele estetice fiind caracterizate de pildă prin „plăcerea artificialităţii” şi într-o asemenea optică va fi purtată întreaga discuţie, indiferent de domeniu. O mare însemnătate pentru definirea concepţiei gíndi torului (român, f ei indu-l de impresia greşită pe care ar putea-o crea formularea de mai sus, aparent de sorginte kantiană, o va avea formaţia sa iniţial sociologică care-l ducea către explicarea esteticului prin determinismul sociologic structural şi către urmărirea destinului său în lumina teoriei succesului.

Estetica generală astfel concepută va avea drept secţiuni: estetica socotită ştiinţă; metodologia estetică; determinarea faptului estetic; autonomia sa; cultura estetică; ¿ispéetele obiective şi subiective ale fenomenului estetic; valorificarea; critica şi categoriile.

În concepţia lui Ralea, estetica îşi limitează domeniul la „fenomenul artistic omenesc, având în vedere faptul subiectiv în contemplaţie şi pe cel obiectiv în obiectul de artă creat”. O atare circumscriere este, după părerea noastră, exagerat de restrictivă, întrucât ea lasă în afară întreg esteticul din afara artei, iar formularea citată pare a nu se ocupa de loc de creaţia artistică propriu-zisă. Analiza cursurilor sale va face evidentă însă o înţelegere mai largă, în care, deşi atenţia va fi centrată asupra artei, incursiunile în afară ei nu lipsesc, iar problematica artistică cercetată este extrem de bogată.

În al doilea rând menţionăm distincţia pe care o face Mihai Ralea între estetica generală şi estetica specială. Dacă în cursul său din 1927 – 1928 estetica generală cuprindea arta şi fenomenul estetic, clasificarea artei,

valorificarea şi obiectivizarea, iar estetica specială se ocupa de condiţionările biologice, psihologice şi sociologice ale operei, ceea ce reprezenta o împărţire oarecum artificială, utilă doar didactic, concepţia sa devine mult mai limpede şi distincţia mai motivată ştiinţificeşte în perioada 1941 – 1944. Pornind întâi de la un curs de estetică generală, el va trece la esteticile speciale, care reprezintă „un studiu asupra formelor, asupra tehnicii şi asupra conţinutului sufletesc de creaţie şi contemplaţie în cadrul specific al fiecărei arte în parte”. După cum se poate vedea, avem de-a face cu o tratare largă, cuprinzând de fapt tot ce era esenţial în problematica estetică a vremii, iar pe parcursul analizei, ca şi în celelalte lucrări sau studii, luările de poziţie în disputa internă sau europeană nu vor lipsi. În bibliografia generală a cursului figurează

B. Croce, Ch. Lalo. V. Bath, E. Souri au, Focillon, Alain, E. Meuman, Delacroix şi T. Vianu. Ştiinţa estetică nu este pentru gânditorul român o disciplină speculativă, ci una direct legată de realitatea artistică şi socială a vremii, ceea ce va face ca natura ci să nu fie doar strict expozitivă, descriptivă, ci ea să dobândească un caracter activ. După cum arăta el încă în cursul său de estetică din 1927, „estetica are un dublu caracter: unul în care se arată cum apar, se dezvoltă şi se leagă între dânsele operele estetice şi în domeniul acesta estetica se leagă de fapte, e o ştiinţă pozitivă. Estetica mai are însă un aspect de normă, se ocupă de valoarea faptului şi astfel se apropie de ştiinţele normative”. Faptul că estetica trebuie să explice şi apoi să judece nu înseamnă că ea trebuie să cadă în normativism, să-şi închipuie că trebuie să prescrie canoane unui artist sau să stabilească criterii fixe şi imuabile de apreciere. Actul concret de valorificare revine, desigur, criticii şi istoriei literare sau artistice, dar aceasta nu înseamnă neutralitate şi indiferenţă din partea esteticii generale.

Cât priveşte esteticile speciale, fără a ne propune să intrăm în discutarea lor în detaliu, este necesar să arătăm cum erau ele concepute de gânditorul român. După exemplele care ne stau la dispoziţie (muzica, artele plastice), se pare că Ralea le înţelegea ca un fel de teorii ale artelor respective, dar în strânsă legătură cu estetica generală. Altfel el discută în ambele cazuri atât despre specificul, definiţia, originea şi evoluţia ramurii respective, cât şi despre unele noţiuni fundamentale utilizate în teoria artei (sunet, ritm, măsură, gamă, interval, tonalitate etc. sau material, temă, linie, perspectivă, forme, volum, relief, culoare, lumină, compoziţie etc.) ca elemente comune tuturor manifestărilor artistice de un anumit fel. Discuţia nu este purtată sub raport strict special, tehnicist, ci mai degrabă genetic şi istoric, iar elementele respective nu sunt privite ca atare, izolat, ci în combinaţia şi dinamica lor. O asemenea perspectivă depăşeşte astfel optica specială şi raportează fenomenul muzical sau plastic la fenomenul estetic general. În ceea ce priveşte contribuţia sa în aceste domenii, trebuie să precizăm că ea nu poate fi găsită atât în domeniul tratării noţiunilor specifice fiecărei arte, cât în consideraţiile generale pe care le face cu diferite prilejuri şi a căror validitate o vom cerceta pe parcursul analizei.

În legătură cu metoda esteticii, punctul de vedere al lui Mihai Ralea este, după cum s-a mai arătat, sintetic, el încercând să integreze, în funcţie de validitatea lor, o mare varietate de maniere de abordare: metoda impresionistă (J. de Maistre, Anatole France), trăirii (Lipps), obiectivă, sociologică (Tarde, Lalo), experimentală (Fechner), fenomenologică (Husserl, N. Hartmann, M. Geiger), normativă, psihologică (Müller-Freienfels) şi matematică. Fireşte, între aceste metodologii există interferenţe, iar utilizarea lor are o îndelungată istorie şi o motivare în fiecare caz în parte. Interesante ni se par mai ales

rezervele pe care le formulează gânditorul român, unele de o deosebită actualitate. Astfel, dovedindu-şi utilitatea, niciuna dintre metode nu dă un răspuns complet fenomenului studiat (arta) tocmai datorită unilateralităţii pe care o presupun şi ca atare ele cer o completare reciprocă: metoda psihologică are inconvenientul că ar trebui să varieze de la un caz la altul, bazându-se exclusiv pe subiect şi astfel ignorând fenomenul estetic obiectiv, existent socialmente într-o anumită epocă, presupunând anumite reguli de gust, stil, concepţie, ceea ce face necesară intervenţia metodei obiective şi a celei sociologice. Metoda fenomenologică fiind o reacţie împotriva relativismului istoric şi a psihologismului şi având meritul de a fi oferit o replică atomismului estetic, neglijează însă în mod nepermis determinismul şi evoluţia, ca şi conţinutul concret al esenţelor şi formelor cercetate. Metoda experimentală, înrudită cu cea matematică, se opreşte la aspectul cantitativ al lucrurilor, preoonizând un fel de atomism estetic care nu se poate susţine, întrucât opera este un întreg care nu se poate fragmenta, o sinteză armonică în care părţile se confundă, arată Ralea, subliniind că exigenţa strict ştiinţifică nu poate duce la rezultate valabile dacă nu ţine seama de particularităţile obiectului căruia i se aplică.

Fenomenul sau faptul estetic este considerat de Mihai Ralea ca obiectul principal al ştiinţei esteticii el fiind luat întotdeauna din artă, şi nu din natură. Întâlnim, în această privinţă, o distincţie interesantă între estetic şi artistic. Problema nu este numai terminologică, ea implică o anumită concepţie extrem de semnificativă privind natura fenomenului cercetat. „Esteticul – arată el – e un ideal care în operă nu-l găsim pur, căci alături de el, sunt elemente anestetice, cum este sentimentul religios, cel moral etc. Esteticul pur nu este cu putinţă; căci artistul e şi el un om ca şi ceilalţi oameni, şi, oricât ar fi de încordată

atenţia sa pentru realizarea tehnică, are totuşi oscilaţii. Oricât ar fi de încordat un artist, ca, de pildă, Flaubert, introduce în operele sale aprecieri ştiinţifice, morale etc., care nu mai sunt ale artistului, ci ale cetăţeanului Flaubert. Deci artisticul e mai mult ca esteticul”.

După cum vedem, esteticul este conceput ca o năzuinţă de neatins, dar Ralea nu va considera lucrul acesta un rău, ci, dimpotrivă, întrucât valorile anestetice ajută şi ele fenomenului estetic, servindu-i drept cadru. O operă care ar fi pur şi simplu estetică ar apărea cam săracă încheie el. Lucrurile nu ni se par a sta tocmai a-a, întrucât în operă valorile de diferite tipuri nu mai există ca atare, ci apar transfigurate, prelucrate, deci nu se poate vorbi de o atare separare între estetic şi artistic. Opera nu are un cadru în jurul unui miez „pur” estetic, ci recreează totul într-o sinteză nouă. Ideea „impurităţii” artei nu înseamnă, după noi, că în operă continuă să coexiste valori ireductibile, ci că, prin creaţie, ele au fost subsumate unei noi realităţi care nu suportă disecţia fără a fi distrusă.

Caracterizarea faptului estetic (de fapt a operei de artă) ni se pare a fi însă mult mai apropiată de realitate, deşi comportă, după părerea noastră, unele precizări. Trăsăturile faptului estetic sunt, după Ralea, următoarele: construcţie simbolică, cunoaştere individuală, plăcere dezinteresată, finalitate autonomă (în sensul că nu serveşte nici unui alt scop decât celui al perfecţiunii sale) şi caracterul convenţional, sinceritatea fiind obţinută printr-o anumită tehnică. Din cauza caracterului ei artificial, plăcerea oferită de faptul estetic ar fi lipsită de conţinut vital. Natura faptului estetic este bine surprinsă în notele de mai sus, dar ni se pare necesar să adăugăm, în spiritul concepţiilor lui Rallea, că, de fapt, prin intermediul individualului se poate ajunge şi la cunoaşterea generalului, că dezinteresul nu este total şi că finalitatea nu are o autonomie absolută nici în mod ideal.

O poziţie raţionalistă, profund echilibrată are Mihai Ralea în mult dezbătută problemă a autonomiei esteticului. În epocă, „purismul” maiorescian căpătase corecturi sensibile chiar din partea unuia dintre urmaşii mentorului Junimii, cum era E. Lovinescu, şi fusese pus în termeni olari de Tudor Vianu, care abordase problema raportului dintre autonom şi heteronom, iar critica estetismului o întreprindeau de pe diferite poziţii şi Lucian Blaga şi G. Gălinescu. Pe de altă parte, apărarea autonomiei relative a artei era necesară mai ales într-o perioadă în care diferite orientări – îndeosebi de nuanţă retrogradă – încercau să subordoneze fenomenul estetic unor comandamente exterioare, politice, filosofice sau religioase.

În acest context, opinia lui Mihai Ralea nu este interesantă atât în sine, cât, mai ales, prin semnificaţia pe care o avea, ca replică la cunoscuta poziţie kantiană apărată acum de gânditori ca Herbart, Zimmermann, Haman, literaţi ca Th. Gautier, Flaubert, Oscar Wilde, Baudelaire, pictori ca Cézanne etc. Adăugăm la aceasta că în practica literar-artistică tendinţele formaliste îşi făcuseră loc în mod sensibil, reclamând, de asemenea, o concepţie puristă. Esenţial ni se pare nu răspunsul ca atare dat de esteticianul român, cât mai ales modul de a-l susţine. După cum arată el, „nu este posibilă o autonomie estetică totală pentru că sufletul omului este un tot, cum a arătat psihologia gestaltistă”. Suntem un tot, dat de la început, sufletul nostru, de la marile *lui* manifestaţiuni de caracter până la cele mai simple impresiuni sau senzaţii, are totdeauna un stil egal de personalitate şi o serie de reacţiuni mai mult sau mai puţin identice şi omogene.

Dacă e adevărat că sufletul omenesc este un bloc, separaţiunea de porţiuni mo rail e, estetice, sociale etc. nu este posibilă.

Punctul său de vedere, pornind de la ideea artei ca plăcere a artificialităţii, a reprezentat, în contextul epocii,

o poziţie nuanţată şi echilibrată, îndreptată împotriva tendinţelor extremiste în ambele sensuri, chiar dacă formulările nu sunt întotdeauna suficient de riguroase. El se referă de altfel atât la creaţia artistică, prevenind împotriva lipsei de transfigurare şi a formalismului, cât şi la însuşi modul de a concepe estetica drept ştiinţă: „Principiul autonomiei estetice nu poate să fie realizat în mod absolut, dar el este folositor pentru că reprezintă un efort tendenţional, necesar degajării fenomenului estetic de orice fel de subordonări, pentru a fi posibilă astfel fundarea esteticii ca ştiinţă autonomă şi cu o metodologie proprie”.

Extrem de interesant şi cu multe note personale este răspunsul dat de Mihai Ralea în problema relaţiei dintre faptul estetic şi valoare. Luând în discuţie un număr mare de criterii elaborate în decursul istoriei filosofiei şi al esteticii, gânditorul român subliniază limitele unora dintre ele şi face, totodată, unele precizări. Punctul de vedere după care e un produs al sentimentului, de pildă, conţine o parte de adevăr, dar el neglijează nevoia unui contact social al obiectului cu subiectul şi limitează valoarea la o posibilitate de a spori vitalitatea noastră. Ideea după care în estetică e valoare ceea ce produce plăcere, valoarea fiind posibilitatea unei satisfacţiuni, este întemeiată, dar încă vagă. A transforma originalitatea în criteriu unic al valorii estetice nu este posibil, deoarece noutatea în sine poate să se situeze şi în afară esteticului şi apoi nu reprezintă de cât o determinare a acestuia. Totuşi, raportându-ne la trecut, putem clasifica autorii după gradul de noutate pe care l-au adus în opera lor, înţelegând însă caracterul relativ al acestei originalităţi. Ralea precizează apoi că nu există opere care au valoare absolută şi că cele subiective se cer obiectivate socialmente pentru a putea fi luate în consideraţie. Criteriul autorităţii folosit adesea permite arbitrarul, cel al

aprecierii generale rămâne încă relativ, intensitatea sau adâncimea emoţiei depinde încă de o mulţime de factori începând cu o dispoziţie care variază. De luat în seamă, dar fără a fi singur definitoriu, este criteriul duratei funcţionării sociale a unei valori, deşi nici aceasta nu trebuie. absolutizat.

La sfârşitul acestei treceri în revistă critice, esteticianul român conchide: „Singurul criteriu ar fi un principiu de unitate între intenţia autorului şi reuşita realizării”.

Desigur, criteriul propus mai sus merită a fi luat în consideraţie aliaturi de celelalte, dar el ridică, la rândul său, unele întrebări: Orice intenţie estetică, dacă e realizată, presupune automat valoarea? Putem pune problema valorii doar în perimetrul interior al creaţiei în afara funcţionării sociale, a succesului de care vorbeşte atât de mult însuşi Ralea? După ce vom aprecia în mod obiectiv care a fost intenţia autorului? Nu dorim prin aceasta să anulăm valabilitatea parţială a criteriului propus, dar credem că el însuşi trebuie pus în relaţie cu altele (originalitatea, rezonanţa estetică, durata funcţionării sociale, expresivitatea), chiar şi cu unele luate în discuţie de esteticianul român.

O precizare utilă o aduce însuşi Mihai Ralea atunci când subliniază că valoarea trebuie legată de normă. Dacă norma se poate stabili bazându-ne pe generalitatea cazurilor, în artă se va proceda astfel: „Vom stabili o serie de legi, de reguli mijlocii care să indice numărul de cerinţe pentru ca o operă să fie considerată ca atare. Norma ar fi deci o valoare minimală, în timp ce valoarea ar fi o normă superioară, excepţională”. Iată deci că aici axiologicul nu este discutat în sine, pentru că, după cum se va arăta în altă parte, normele au o constituire socială, o istorie şi o funcţie într-o anumită ierarhie de valori dintr-o anumită epocă.

Interesantă este încercarea de a contura trăsăturile caracteristice ale valorii estetice astfel obiectivate. În primul rând, ea este o *spiritualizare a unor elemente anestetice*, interesante în sine, dar care, adunate la un loc, dau un produs eliberat de orice interes (în afară de cel artistic, pe care, după cum vedem din contextul operei, Ralea îl va trata ţinând seama de specificitatea lui). Apoi valoarea estetică este determinată de o *sinteză a raporturilor poliarmonice* şi, după cum remarcă Simmel, este proiectată în afară, devine din ce în ce mai *dezinteresată* datorită aceleiaşi spiritualizări. Lucrul acesta se datorează şi faptului că are loc o *artificializare a imaginii*, că ne îndepărtăm de real, deci ne putem degaja de interesul pe care-l purtăm, în sfârşit, valoarea estetică nu reiese din realitate, ci din individualitate, deci ea este *originală*, se caracterizează prin *unicitate*, spre deosebire de cea economică, bazată pe raritate. Caracterizarea de mai sus ni se pare a fi unul dintre aporturile cele mai de seamă în definirea valorii estetice în istoria esteticii româneşti *şi* se distanţează şi de accepţiile care circulau în estetica europeană prin faptul că, folosind uneori aceiaşi termeni (dezinteres de pildă), îi disociază cu fineţe de sensul lor iniţial sau comun, adecvându-i unei viziuni materialiste.

Ceea ce este propriu artei ca întruchipare a faptului estetic e coordonarea într-un sistem a diferitelor imagini, transformarea acestora în mişcări, într-un organism viu, care presupune în mod obligatoriu o anumită transfigurare care s-o îndepărteze de natură. Se combină astfel, după o serie de legi, un număr de simboluri care pot să fie cuvinte, culori, linii, pentru a ajunge la un mecanism estetic ca principii de coeziune, deosebit de ceea ce există de-a gata, ca un dat. „Fiecare operă este o creare de poliarmonii, de punere în relaţii de apropiere, pentru a da un raport unitar şi singular. Organizarea simbolurilor se

face de o anumită manieră, pentru a da un singur rezultat printr-un efort laborios”. Plăcerea provocată de această construcţie artificială este derivată, de un rang special care constă în aprecierea execuţiei unei fabricaţiuni arată Ralea, ceea ce ni se pare exact doar dacă cei care receptează opera ar putea avea o atitudine „pur” estetică, lucru de fapt nerealizabil ca atare, dar existent ca tendinţă. (Precizăm că artificialul nu este identificat cu imobilul, ci mai degrabă cu construitul şi că lipsa unei finalităţi extraestetice nu se confundă cu lipsa oricărei finalităţi sociale). De altfel, o asemenea înţelegere a fenomenului artistic este privită ea însăşi în mod istoric, întrucât motivele extraestetice se convertesc doar mai târziu în unităţi estetice prin elementul de podoabă sau ornamentaţie «şi având ca procedeu fie imitaţia naturalistă, fie inspiraţia «abstractă. Se petrece de altfel şi în această privinţă o mutaţie istorică, în sensul îndepărtării treptate de principiile naturaliste şi al accentuării procesului de transfigurare, încât până la urmă să nu mai rămână nimic din imitaţia realităţii.

Concepţia despre artă ca simbol este susţinută de o perspectivă mai largă asupra întregii activităţi spirituale a omuluir coordonatele ei fiind în acelaşi timp definitorii pentru specificitatea fenomenului cercetat. Nu numai arta, dar şi limbajul „moravurile juridice, semnele magice, chiar şi relaţiile economice, au o valoare convenţională şi o semnificaţie reprezentativă, deci simbolică. Se petrece, în acest caz, o obiectivare a conştiinţei, care nu se desăvârşeşte însă decât printr-o anumită consacrare socială, accepţia individuală transformându-se într-o convenţie general acceptată, recunoscută şi de alţii. Simbolul devine astfel „patrimoniul societăţii, are şansa de a fi transmis şi generaţiilor viitoare, devine chiar un obiect de tradiţie”. (*Psihologie şi viaţă*, Fundaţia pentru – literatură şi artă, 1938 r pp. 46 – 47).

Cum se explică însă apariţia acestor construcţii simbolice, mai ales a acelora care nu par să fie legate de necesităţi practice? Istoria construcţiilor omeneşti poate să le descopere o legătură cu fenomenele religioase, cu nevoia de prelungire a vieţii într-o apariţie de o nemurire oarecare sau cu jocul, dar toate acestea apar ca un fel de diversiuni faţă de activitatea interesată şi unilaterală, argumentează Ralea. Ni se pare că în exemplele de mai sus este omis faptul că epoca primitivă dădea chiar şi acestor manifestări umane un sens practic precis şi apoi dintre originile simbolurilor artistice ou trebuie omisă activitatea productivă, factor bogat argumentat de cercetările etnografice şi antropologice ale vremii. Nu credem de asemenea că, în cazul construcţiilor artificiale simbolice sau semni fi cante, utilitatea nu ne interesează.

Distincţia dintre construcţiile umane ni se pare făcută cu fineţe: „Aşadar, în timp ce unele construcţii *servesc*, altele se mulţumesc *să semnifice*. Pe unele le numim *instrumente*, pe altele *simboluri*” (*Explicarea omului*, Bucureşti, Cartea românească, f. a., p. 193). Simbolurile se nasc din nevoia de comunicare, *constituindu-se* în serii de convenţii specifice cu caracter de cod, evident diferit în funcţie de domeniu. Fără îndoială, opera limbajului se realizează pe diverse căi, dintre care cea raţională nu este singura, întrucât ea nu poate să exprime ceea ce se petrece în subconştient, ci poate doar să sugereze aceste stări sufleteşti prin acte cum este muzica. Iată deci că incomunicabilul ajunge, e drept, îi într-un mod indirect şi difuz, să fie totuşi transmis.

Natura artei în concepţia esteticianului român va fi bine reliefată prin prezentarea – concepţiei sale despre rolul pe care-l au diferiţi factori, cum sunt jocul, vitalitatea, inconştientul, sexualitatea. Evidenţiind astfel punctele comune între joc şi artă, dacă admitea că cel dintâi este un divertisment sau că are ceva din reverie, Ralea va arăta că

explicaţia pe această cale nu este totuşi pe deplin justificată, fiindcă azi arta nu mai este un joc, ci o necesitate. Pe de altă parte, jocul nu se aplică asupra unui material şi are un caracter efemer, în timp ce arta transformă un material dat în mod constructiv, dându-i un caracter de permanenţă. Arta prelucrează materia şi o face să dureze dincolo de satisfacţia momentană a unor plictiseli sau dorinţe nesatisfăcute, aşa cum face jocul. Cât priveşte vitalitatea, prezentată sub forma strict biologică, aceasta nu poate explica nici ea Integral creaţia artistică, întrucât puterea nativă care izbucneşte direct nu poate să constituie arta, fiind nevoie şi de o rafinare care să nu ducă la înăbuşirea vieţii.

Factorul inconştient joacă într-adevăr un rol crescut într-o anumită literatură şi artă modernă, dar exacerbarea sexualităţii de către freudism nu rezolvă problema, întrucât nu se poate susţine că trei sferturi din viaţa noastră sufletească este alcătuită din structuri psihice primitive. Dimpotrivă, conştiinţa şi puterea ei de adaptare au depăşit cu mult inconştientul care, în evoluţia psihologiei omeneşti, a rămas cu mult în urmă, fiind la acelaşi nivel cu actele reflexe şi cu instinctele. Apoi mai sunt şi alte tendinţe refulate în subconştient, nu numai cele sexuale, ci şi cele referitoare la ambiţie, la afirmarea de sine, care se manifestă sub o formă sublimată. Deci, conchide esteticianul român, „sexualitatea nu poate fi considerată în estetică decât ca un impuls, dar nu ca o tratare tehnică”.

Ferindu-se de rigiditate, Ralea va aborda şi problema clasificării artelor, arătând că în acest domeniu sunt posibile patru criterii, ceea ce presupune optici diferite: criteriul logic (arte spaţiale şi temporale sau arte ale spontaneităţii şi succesiunii), cel diferenţial evolutiv istoric (diversele ramuri), cel teleologic (determinat de vechea estetică hegeliană şi schopenhaueriană, în care artele sunt

aşezate în mod neştiinţific după rolul pe care-l au în reliefarea ideii de divinitate) şi cel psihologic (care împarte artele după simţuri, după formele statice sau de mişcare, după volumul real sau iluzoriu – Volfcelt şi Max Dessoir). Limite şi rezerve sunt formulate faţă de toate aceste patru tipuri fără să fie propus un alt criteriu de clasificare, lucru pe care Ralea îl consideră în bună măsură ineficient.

Mihai Ralea rămâne în istoria gândirii estetice româneşti, poate îndeosebi prin caracterul accentuat social al concepţiei sale asupra artei, ferită însă de rigiditatea şi schematismul unora dintre predecesorii săi.

O primă idee este cea a condiţionării sociale a operei, pe care esteticianul român o abordează sub patru aspecte: determinarea noţiunii de mediu, socialitatea artei, sancţionarea şi problema evoluţiei artei.

Merită reţinută, în legătură cu rolul determinismului, precizarea pe care o făcea în *Explicarea omului*, reluând o idee mai veche, încă din teza sa de doctorat: „Într-o primă fază s-a încercat pe ici, pe colo să se explice manifestările spirituale ca fiind produsul *nemijlocit* al structurii, identice cu aceasta, reieşind din aceleaşi legi şi principii deterministe. Adică s-a încercat contopirea suprastructurii în structură. Engels, în *Anti-Dühring*, a atras atenţia asupra acestei identificări sumare şi a combătut de asemenea materialismul mecanic şi naiv. Lenin la fel. Nu s-a ţinut însă seama de această observaţie a maeştrilor. A urmat atunci identificarea fiziologiei cu psihologia, a eticii cu darvinismul, a artei cu copierea naturii etc. în linii generale, suprastructura ascultă de ordinele ori măcar de influenţele hotărâte şi inevitabile ale structurii, cauzele însă fiind multiple ele se integrează şi rezultatul devine complex”. (*Explicarea omului*, Bucureşti, Cartea românească, f.a., p. 8 – 9).

Fără a crede o clipă că simplul recurs la determinismul social ar constitui o cheie pentru explicarea

tuturor fenomenelor şi fiind conştienţi că totalitatea condiţiilor sociale nu explică în mod automat şi complet natura unei valori anumite, nu putem să nu subscriem la cuvintele lui Mihai Ralea: „Aproape toate fenomenele de la politică, economie, religie, psihologie, limbaj, arta până la însăşi teoria cunoaşterii ne apar de natură socială, fiindcă omul nu trăieşte nicăieri izolat, ca un Robinson în insulă, ci pretutindeni, în societate. Orice activitate omenească se modelează deci în grup” (*Introducere în sociologie*, Bucureşti, Casa şcolilor, 1944, p. 4).

Ralea a mers de altfel şi mai departe, propunând de pe atunci – obiectiv nerealizat nici astăzi – preocupări concrete pentru sociologii de ramură, una dintre ele fiind cea estetică. Spre deosebire de cei care s-ar feri de o asemenea perspectivă de abordare a artei, considerând-o neadecvată, psihologul român remarcă faptul că, în afara creaţiei sau contemplării cercetate ca acte psihice, opera suferă influenţa unei tradiţii, se adresează unui public căruia inconştient i se adecvează. Nu se poate apoi separa arta de mentalitatea naţională, de idealul artistic al fiecărei generaţii, de şcoli, curente sau tehnici dominante la uiâmoment dat şi care se impun individului creator. Arta se poate studia astfel în funcţie de colectivitate, examinându-se produsele obiective ale acesteia în diferite timpuri şi ţări cu aj-utorul etnografiei comparate, conchide esteticianul român. Consideraţiile concrete privind concepţia sa asupra sociologiei artei sunt elocvente pentru unghiul de vedere adoptat chiar dacă uneori ele păcătuiesc printr-o oarecare schematizare. „Anta – spune foarte categoric Ralea – e un rezultat al regimului de clasă”.

De discutat cred că sunt nu atât formulările prea tranşante, lucru explicabil atunci când se încearcă dovedirea unei teze, cât faptul că, folosind nediferenţiat principiul relaţiei dintre artă şi clasele sociale, Ralea ajunge la paradoxala şi nejustificată concluzie, după care

„nu se poate concepe arta fără inegalităţi sociale, căci arta e lux şi luxul e întotdeauna apanajul claselor care trăiesc din munca altora”. (op. cit., p. 147).

Faptul că în sprijinul acestei teze se poate aduce exemplul înfloririi – literaturii ruse în perioada regimului ţarist, precum şi acela al mediocrităţii unei anumite arte în America – ţară pe care Ralea o considera tipică pentru o dominaţie de tip burghez –, nu este o dovadă suficientă a faptului că arta e lux întotdeauna şi nici că ea ar fi sortită pieirii odată cu desfiinţarea claselor. Înţelegerea artei doar ca lux a fost de altfel combătută chiar de el însuşi atunci când arăta că există o artă cu un conţinut bogat de idei, de sentimente, de viziuni artistice care se cere neapărat cultivată, întrucât este o necesitate socială; şi în această categorie erau pomeniţi Shakespeare, Goethe şi Tolstoi. Determinarea artei este deci mult mai complexă şi funcţiile ei (cognitivă, social-politică, de semn al epocii) sunt legate adesea doar indirect de nivelul de viaţă, acesta neputând fi confundat cu factorul de clasă cum face Ralea uneori.

Examinând determinarea socială, Mihai Ralea nu se va opri de altfel numai la factorul economic, ci va cerceta influenţa concretă a tuturor celorlalte forme ale spiritului: politica, morala, filosofia, ştiinţa, dreptul, religia. Recunoscând tuturor acestor factori o anumită influenţă, el ne arată, în concluzie, că, „dacă toate aceste fenomene sociale influenţează arta, fie în ceea ce priveşte conţinutul, alegerea temelor, subiectelor, fie în ceea ce priveşte tehnica formală, totuşi arta se eliberează de sclavajul influenţei sociale şi uneori reuşeşte să se opună mediului social. Toate influenţele sunt determinante pentru materialul de care se foloseşte artistul, pentru că arta e o valoare de sinteză între diferitele elemente anestetice, însă tratarea, prelucrarea rămâne artistului, care perfecţionează estetic ceea ce a luat de la mediul social”.

După cum vedem, concepţia lui Mihai Ralea nu

absolutizează rolul determinant al influenţelor sociale, întrucât, după cum arată el, unii artişti reuşesc să evadeze din momentul istoric şi din spaţiul naţional în care trăiesc, ceea ce arată caracterul relativ al acestei relaţii, arta reuşind să rămână de multe ori autonomă, creându-se ea însăşi prin legi care îi sunt proprii. Modul acesta de a vedea rolul influenţelor sociale este apoi diferenţiat şi în funcţie de ramuri sau genuri artistice. Dacă influenţa societăţii este cu mult mai vizibilă în opera de ordin literar, asupra muzicii ea este mult mai slabă, rolul factorilor politici sau economici fiind aproape neglijabili. Tot de natură socială este însă şi influenţa muzicii ca instituţie, constituită în şcoli, cenacluri, concepţii, la care se adaugă evoluţia tehnică de la o epocă la alta sau înăuntrul aceleiaşi epoci, influenţă care poate devia într-un fel sau altul fenomenul muzical. În sfârşit, un rol mai direct al societăţii poate fi găsit atunci când studiem fenomenul artistic în originea şi evoluţia sa, căutând să desprindem legităţile şi trăsăturile acestuia.

Motivele datorită cărora arta se schimbă, pot fi deci interne (stilurile şi structurile artistice care se transmit sau influenţează formaţia estetică), dar şi externe. Nu se pot stabili relaţii exacte între structurile sociale şi artă, pentru că intervin în aceasta din urmă mutaţii datorate schimbării concepţiei de viaţă, materialului utilizat, influenţelor din alte ţări sau momentelor istorice, influenţe ale stilurilor între ele, presiunea specificului naţional sau local, ca şi numeroşi alţi factori. Ca tendinţe generale ale evoluţiei, Ralea va accepta totuşi legea diferenţierii valorilor, formulată de Bouglé, cea a trecerii de la inconştient la conştient, de la spontan la raţional (Deonna), ca şi tendinţa de nivelare prin osmoză şi endosmoză remarcată de Lalo. Demonstrând evoluţia artei în contextul social, Mihai Ralea va vorbi şi despre funcţia ei militantă, arătând că aceasta va face dovada virilităţii unei societăţi,

nimeni nepermiţându-şi să privească la jocul mărgelelor unui caleidoscop când casa e cuprinsă de incendiu.

Socialii astea artei presupune însă nu numai sublinierea caracterului istoric al evoluţiei acesteia, ci şi integrarea ei într-un anumit univers naţional specific; ori în această privinţă precizările lui Ralea sunt de cea mai mare însemnătate tocmai pentru că vin într-o perioadă îrn care excesele naţionaliste nu lipsesc. A prezenta în mod nuanţat acest aspect şi a disocia cu fineţe între naţional şi estetic este de cea mai mare utilitate pentru punerea socialităţii pe baze reale, în întreaga ei complexitate şi ferirea de unilateralizări. Specificul naţional al artei constituie pentru Ralea un lucru firesc, de la sine înţeles, întrucât, „dacă opera de artă, privită ca fenomen individual, e dependentă de o anumită personalitate de care nu poate fi disociată, tot aşa arta, ca fenomen colectiv, nu poate fi separată de celelalte funcţiuni ale grupului. O societate, în speţă o naţiune, fiindcă acestea sunt societăţi fireşti în care trăim, are o anumită structură sufletească. Ea e colorată individual de anumite tonalităţi. O societate se defineşte prin grupul de valori în care crede şi care constituie idealul său cultural”.

În această optică, stilul este omul când artistul se măsoară cu ceilalţi artişti, şi stilul este naţiunea când artistul se compară cu ceilalţi artişti ai celorlalte neamuri, arta unui popor fiind cea mai bună diagnoză pentru psihologia sa etnică, iar stilul unei arte neputând fi priceput fără adâncirea mentalităţii naţionale a cărei expresie este.

O asemenea concepţie integrează specificul naţional în mod organic în însăşi structura operei, întrucât etnicitatea e considerată „intrinsecă însuşi momentului realizării artistice*, fiind socotită o categorie estetică sub care artistul e obligat să vadă lumea. Ea arată limita sub care e permisă originalitatea, dar şi socialitatea,

însemnând un maximum permis de individualism şi un minimum de adaptare socială.

Considerând că etnicul constituie locul geometric între individual şi universal, esteticianul român va explica şi posibilitatea trecerii spre universalitate tocmai pe această bază. Stilul naţional – a cărui existenţă nu mai trebuie demonstrată – este special faţă de omenire şi general-omenesc faţă de individ, constituind astfel poarta de trecere către arta mare, către universalitate.

Socialitatea artei iese însă cel mai bine în evidenţă nu în momentul cercetării sale, ci în felul în care este ea receptată individual şi social, momentan şi în timp, spontan şi conştient.

Fenomenul de receptare a operei a fost urmărit de Mihai Ralea în toată complexitatea sa, investigaţia psihologului unindu-se cu cea a sociologului, punctul de vedere al esteticianului cu cel al filosofului culturii şi valorilor. O asemenea concepţie largă mi se pare adecvată, întrucât opera, odată apărută şi intrată în circuitul social, are atât determinante particulare, cât şi un cadru general căruia i se adecvează.

Primul moment al contactului cu receptorul, cunoscuta contemplare estetică, cuprinde de la început elemente variate, care o fac mult mai complexă decât se crede de obicei. Întâlnim astfel, în primul rând, elemente senzoriale şi apoi sentimentele de plăcere sau neplăcere. Despre acestea, esteticianul român susţine că formează o categorie specială, ieşind din perfecţia formei, din calităţile care dau o plăcere dezinteresată, care nu au concupiscenţă, omul uitându-şi condiţionarea de spaţiu şi de timp, eliberându-se din dependenţa vitală şi de egoism. Nu este vorba, credem, de o acceptare ca atare a cunoscutului punct de vedere kantian, întrucât, după cum vom vedea, la Ralea acest moment dezinteresat nu este absolut, iar această eliberare de dependenţă vitală nu

rămâne totală, însă ca aspecte ale contemplării estetice ele pot fi reţinute. Un alt element propus în spiritul teoriei simpatiei este sentimentul de percepţie al unei individualităţi absolute, nu al uneia parţiale. Ar fi de precizat că un asemenea sentiment întovărăşeşte contemplarea estetică numai atunci tind obiectul ei este o operă autentică, întrucât impresia individualităţii absolute n-o pot da niciodată pastişele, realizările contrafăcute. Din contemplaţia estetică face parte şi sentimentul de comparaţie cu alte opere, care include un element asociativ şi disociativ, bazat pe cultură, pe capacitatea de a ierarhiza (deci o atitudine axiologică!), de a constata în ce constă originalitatea sau, dimpotrivă, lipsa ei. La aceasta se adaugă sentimentul sau percepţia generală de reuşită sau ratare totală sau parţială, ca şi admiraţia sau satisfacţia ori, dimpotrivă, dezaprobarea în faţa acestora. Ralea nu va rămâne însă numai la această atitudine „pur estetică", ci va preciza că, „în afară de acestea, se mai adaugă şi elementele anestetice, cum sunt, de pildă, sentimente de aprobare sau dezaprobare, morală sau ideologică, care nu se pot disocia complet chiar la un critic obiectiv, fiindcă şi el rămâne tot un om".

În ansamblu, reacţia în faţa operei – desemnată sub termenul de receptare estetică – include, cum am văzut, elemente variate, deosebit calitativ între ele, dar care, topindu-se într-un tot, devin greu de disociat. Analiza atentă va putea deosebi totuşi elemente senzuale (senzaţii, sentimente), elemente formale (rezultate printr-o imitaţie interioară), elemente motorii (care ne transmit imagini ale trecutului), asociaţii, elemente intelectuale (derivate din perceperea sistemului logic al operei, a simbolurilor ei) şi sentimente ce provoacă o stare emotivă întovărăşită de anumite reacţii fiziologice. O asemenea reacţie caracterizează până la urmă gustul, care nu rămâne doar o formă a senzualităţii individuale, ci presupune şi o anumită

cultură, ca şi o aptitudine către tact, către proporţia care constă în a căuta să împaci gustul tău cu al celorlalţi. Iată că, treptat, din individuală, atitudinea apare a fi şi colorată social.

Problema receptării artistice este pusă în cadrul cel mai larg în momentul în care intervine viziunea sociologică şi axiologică, ce o integrează în fluxul spiritual general, punând-o sub semnul teoriei succesului. Mihai Ralea va introduce aici o perspectivă strict funcţională asupra operei, arătând că se acordă succesul acelor artişti care inovează fără a veni în flagrantă contradicţie cu ceea ce societatea avea stabilit drept valoare. Condiţiile succesului – potrivirea cu mentalitatea epocii –, actualitatea, reclama, selectarea, cuvântul posterităţii pot, după cum arată exemple concrete, să fie legate de motive care n-au nimic estetic într-însele, dar asta nu le împiedică să fie semnificative: „Dacă succesul nu poate să ne indice întotdeauna valoarea reală a operei de artă, poate însă să ne dea indicaţii sigure asupra gustului publicului dintr-o anumită epocă”. Caracterul acesta de indicator cultural-estetic al succesului merită reţinut, şi investigaţiile sociologice ni se par în acest domeniu pasibile de roade dintre cele mai fertile, deşi el nu trebuie absolutizat.

Un capitol special al problemelor receptării artistice va fi dedicat criticii ca domeniu specializat şi conştientizat al procesului de evaluare artistică. Nu ne vom ocupa în acest cadru şi de activitatea criticului literar strălucit care a fost Mihai Ralea, lăsând aceasta în seama altor cercetări, ci vom sublinia consideraţiile pe care le face el asupra criteriilor judecăţii de valoare în artă, asupra rostului criticii, a funcţiilor şi posibilităţilor ei, ca şi a manierelor diverse de a o practica, a metodelor utilizate.

Trecând în revistă criteriile de evaluare artistică propuse de Taine, Volkelt, Freienfels, esteticianul român va ajunge la concluzia că ele pot fi sintetizate după cum

privesc calitatea sau gradualitatea estetică. Fără a le transforma în canoane şi ferindu-se totodată de a se mulţumi cu rolul lor strict explicativ, care nu reuşeşte să dea răspunsuri satisfăcătoare pentru că fenomenul estetic este individual, neputând fi descompus în elemente fără a le răpi calitatea, Mihai Ralea va oferi totuşi un cadru general al criteriilor ce pot fi utilizate. În rangul calităţii estetice, el va introduce transfigurarea estetică a realităţii, măsura în care sunt realizate intenţiile primare propuse, un tot organic, cerinţa unei tehnici şi a unui stil personal, proporţia sau dozajul elementelor anestetice, cunoaşterea expresivă a individualului şi calitatea plăcerii estetice propuse. Desigur, toate aceste criterii trebuie înţelese ca modalităţi posibile de abordare a operei, şi nu ca norme obligatorii, valabile în «toate cazurile, activitatea criticului urmând a se adecva specificului fiecărui caz individual în parte. În acelaşi fel ne sunt propuse, în cadrul gradualităţii estetice, criteriile simplităţii sau complexităţii, bogăţiei sau sărăciei elementelor, duratei, intensităţii, probităţii sau moralităţii mijloacelor de realizare a operei la acestea adăugându-se măsura în care opera este adaptată specificului timpului şi epocii (criteriu de care nu trebuie să se ţină seama prea mult, după Ralea), gustul şi cultura. După cum vedem, nu ne aflăm în faţa unui punct de vedere absolutist şi aprioric, suma de criterii înşirate reprezentând de fapt o sinteză a experienţei artistice a trecutului şi urmând să sufere modificări sau uneori să fie chiar înlăturată de inovaţie.

În acelaşi fel, metodele de a face critică (explicativă sau pozitivistă, incluzând critica psihologică, sociologică şi tehnică, comprehensivă şi normativă) sunt maniere cu valabilitate parţială, a căror unilateralizare le face inadecvate specificităţii fenomenului cercetat. În orice caz, opera nu va putea fi privită numai din punctul de vedere al intenţiilor autorului ei, întrucât atunci viaţa ei ar fi foarte

scurtă; ci analiza trebuie să aibă în vedere realitatea fenomenală depăşind realitatea artistică. Complexitatea acestui mod de a concepe critica este exprimat de Ralea atunci când precizează că „critica artistică este atât o operaţie intuitivă cât şi una intelectuală. Ea presupune cel puţin trei operaţiuni: o înţelegere, o explicaţie şi valorificarea fiind o sinteză a procedeelor intuitive ale gustului cu procedeele raţionale ale judecăţii de valoare. Critica artistică nu se aplică numai materialului pur estetic, ci se adresează totalităţii operei de artă, cuprinzând şi partea anestetică”. Întâlnim aici acelaşi punct de vedere cu care i-am polemizat, şi anume că opera ar putea fi desfăcută în elemente estetice şi anestetice, ceea ce ar contrazice viziunea ei ca tot organic, integrator, dar vrem să observăm că, indiferent de această contradicţie, teoreticianul se dovedeşte şi aici un antipurist. De altfel, imposibilitatea unei disecţii de acest fel o recunoaşte şi el atunci când subliniază că frumosul este dat de întreg şi că morcelarea, fixarea, amorţesc şi omoară tocmai ceea ce este esenţial în opera de artă: ritmul, zvâcnirea caldă de viaţă.

Rostul şi funcţiile concrete ale criticii derivă din însăşi concepţia sa asupra operei de artă. Cum aceasta cuprinde, mai mult sau mai puţin, o intenţie centrală şi o mulţime de sensuri inconştiente, de virtualităţi nepotenţate, de sensuri neexplicite, rostul criticii va fi tocmai să dezvăluie asociaţiile posibile, excitările mintale, poate nebănuite chiar de autorul operei, semnificaţiile oare rezultă chiar pe deasupra voinţei sale din bogăţia acesteia. După cum observă cu subtilitate Ralea, nu toate elementele conţinute în operă ajung să fie dezvoltate, iar dacă ea n-ar cuprinde decât o singură intenţie sau idee, ar muri repede o creaţie este cu atât mai viabilă cu cât are mai multe subsoluri, mai multe virtualităţi inconştiente, deci, am spune noi, cu cât este mai polisemică. Ideea

aceasta presupune deci că opera se supuine unei mari varietăţi de interpretări, că nu este valabilă niciodată una singură şi că în măsura în care sunt corect făcute aceste interpretări se susţin ca o nouă viaţă a uneia şi aceleiaşi opere. Ace aista este, credem, sensul cunoscutei afirmaţii după care „criticul e un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă. El o face iubită şi din alte motive, înţeleasă şi din alte prisme, îi aduce noi aderenţi, formează un nou prozelitism, pentru că trăieşte noi interese, atrage cititori şi oameni pe care vechile aspecte nu-i interesau. Adăugând o nouă aripă edificiului, el îl face să trăiască încă. Şi descoperind panorame neobişnuite, generalizează creaţia artistului. Criticul întreţine longevitatea artei”. Este, poate, caracterizarea cea mai sugestivă a rolului creator al criticii în estetica românească.

Capitolul categoriilor estetice, ultimul despărţământ al cursului de estetică generală al lui Mihai Ralea, ocupă un loc însemnat în economia preocupărilor sale, mult mai mare decât cel pe care i-l acordase, de pildă, Tudor Vianu în *Estetica* sa. Sunt cercetate amănunţit nu numai categoriile principale: frumos, urât, comic, tragic şi sublim, dar şi caracteristicul, grotescul, individualul şi tipicul, graţiosul, ca şi unele subdiviziuni ale acestora (de fapt o atenţie specială se acordă doar modificărilor sau varietăţilor comicului, cum sunt umorul, spiritul, burlescul, ironia).

Concepţia sa generală asupra categoriilor va fi consecventă distincţiei pe care o face el între estetic şi artistic, socotind că avem de-a face de fapt cu proiectarea asupra naturii a unui punct de vedere estetic mai vechi. Justificarea acestei poziţii, Mihai Ralea o consideră a sta în faptul că în fond concepţia noastră asupra vieţii este o concepţie teatrală, astfel încât îi pot fi aplicate categoriile proprii artei. În acelaşi timp, pe linia tradiţională a mai tuturor sistemelor estetice, el va lega categoriile de

filosofia generală, de atitudinea în faţa vieţii (*Weltanshaung*), ceea ce nu poate justifica scoaterea lor din câmpul preocupărilor estetice, cunoscută fiind poziţia sa antipuristă.

Negând existenţa unor categorii estetice izvorâte din natură, pe motivul că aceasta este lipsită de finalitate şi ca atare nu suportă valorificarea estetică, comparaţia dintre voinţa iniţială şi izbutirea finală, Mihai Ralea o va studia doar în dinamica internă a artei, domeniu în care va face nu puţine observaţii de mare fineţe. Vorbind despre mutaţiile care au avut loc în mentalitatea estetică de la începutul secolului al XIX-lea, mutaţii provocate direct de schimbările revoluţionare care au loc în artă, el va observa, de pildă, că s-a produs „înlocuirea categoriilor care dădeau o plăcere prin recunoaşterea revelaţiei. Plăcerea afectivă a fost înlocuită cu cea intelectuală”. Fără a putea absolutiza, această constatare este totuşi în linii mari exactă şi în orice caz ea serveşte drept argument tezei autorului ei, după care categoriile estetice sunt legate de fenomenul artistic şi doar prin intermediul acestuia de realitate. Dacă nu putem fi de acord cu acest punct de vedere atunci când încercăm să explicăm arta genetic, nu i se poate nega orice îndreptăţire atunci când ne referim la momentul de faţă.

De cel mai mare interes ni se pare încercarea de a caracteriza categoria de frumos opunând-o în mod antipodic caracteristicului. Între elementele frumosului evidenţiate pe parcursul analizei citătm impresia de totalitate, de organism, de perfectă solidaritate a părţilor dând armonie ansamblului, faptul că el produce o plăcere directă, simplă, imediată, care iese dintr-o anumită senzualitate, este dezinteresată şi se referă la formă, impresia de echilibru şi siguranţă de sine care îl apropie de aspectul clasic. Notele înşirate mai sus nu sunt toate proprii doar frumosului, ci se aplică valorii estetice în

genere (îndeosebi primele), dar ansamblul lor reprezintă o caracterizare destul de sugestivă, care merită reţinută. Originală ni se pare aici opoziţia pe care Ralea o propune nu între frumos şi urât, cum se face de obicei, ci între frumos şi caracteristic. Acesta din – urmă este adevăratul antipod artistic al frumosului: în loc de o solidaritate a părţilor avem o exagerare a unei părţi sau a unui grup de părţi în dauna totului. Caracteristicul este triumful unui grup, totalul fiind definit printr-un singur atribut care poate să ne dea o indicaţie generală asupra întregii opere. Atunci însă când se exagerează elementul individual, caracteristicul devine grotesc, foarte aproape de fantastic şi de urât, pentru că exagerarea până la monstruozitate iese din cadrul ifrumosului. Ralea va lega de altfel această opoziţie dintre frumos şi caracteristic de cea dintre tipic şi individual. Individualul se ocupă cu ceea ce este trecător, particular în spaţiu şi timp, în vreme ce tipicul se caracterizează prin generalitate, permanenţă, eternitate, previzibilitate, ordine morală şi aspect social. Aceste categorii pot trece una într-alta, excesul de caracteristicitate al tipicului ducând, de pildă, la individual. Plăcerea produsă de caracteristic este complicată, compusă din nuanţe de plăcere şi neplăcere, mijlocite de elemente eterogene şi având caracter intelectual, nu afectiv. De fapt este o suspendare a plăcerii directe, o rezistenţă în faţa plăcerii afective caracteristicul fiind perceput şi asimilat printr-un raţionament, printr-o comparaţie, însoţite de un fenomen de cunoaştere. Caracteristicul apare ca un fel de îmbinare între frumos şi urât.

Cea mai largă analiză este făcută în legătură cu categoria comicului şi subdiviziunile sale, cu care prilej este amintită contribuţia lui Kant, Schopenhauer, Bergson, Ribot, Lipps. Făcând delimitarea între râs şi comic, arătând că există şi un comic anestetic, cum este cel din

viaţă, Ralea – se ocupă îndeosebi de atitudinea, mecanismul şi varietăţile artistice ale comicului. Între caracteristicile generale ale comicului sunt citate transformarea unui element serios în altul neserios, evitându-se însă situaţiile penibile, respectându-se caracterul iluzoriu al transformării şi pretenţia umană prezentă. Sentimentul comic este complex, incluzând elemente de încordare şi uşurare în acelaşi timp, iar clasificările comicului pot fi diverse: comicul de cuvinte, de situaţie sau de caracter, pe de o parte, comicul intelectual, de imaginaţie, religios sau estetic, pe de alta, şi, în sfârşit, varietăţile clasice: umorul, spiritul, burlescul, ironia. În toate aceste cazuri, trăsăturile ideii de comic rămân aceleaşi, sintetic exprimate în cele ce urmează: „1) o reacţiune uşoară în faţa fenomenelor. 2) Considerarea individualului. 3) Disocierea momentului prezent de legătură cu trecutul şi viitorul (*carpe diem*), 4) Inversiunea valorificării prin reducerea unui lucru mare la ceva mic, bagatelizarea a ceea ce este serios şi grav. 5) Eliberarea de sub rigurozitatea determinismului, comicul ţinând de hazard, ceea ce dă un sentiment de libertate. 6) Suspendarea urgenţei necesităţilor vitale, comicul fiind un fenomen de lux. 7) Atitudinea de dispreţ, râsul fiind o pedeapsă uşoară. 8) Lipsa de emoţionalitate”.

Trăsăturile înşirate reunesc într-o caracterizare de ansamblu dintre cele mai complete din câte cunoaştem specificitatea comicului şi, deşi, sunt rodul reunirii unei mari varietăţi de puncte de vedere, se constituie într-o configuraţie inedită, de certă originalitate. Ne aflăm, cred, în faţa unui sugestiv exemplu despre felul în oare poate fi creatoare o erudită sinteză a unor păreri care fiecare în parte a apărut sub o formă parţială.

O altă categorie estetică studiată este tragicul, a cărei actualitate şi legătură cu evenimentele epocii, cu atmosfera ei de ansamblu sunt subliniate de la început.

Discutând despre cadrul şi condiţionarea social-umană a tragicului, Ralea va indica fenomene ca lichidarea individualismului, presimţirea schimbărilor, sentimentul de singurătate şi pretenţia de a rămâne liber. Desigur, lipsite de un conţinut social-istoric concret, aceste trăsături rămân vagi şi insuficiente, dar, după cum vom putea observa, adresa socială a caracterizărilor făcute este destul de precisă. Fără a lega direct preferinţa pentru tragic de orânduirea modernă, el va face lucrul acesta prin intermediul filosofiei, ale cărei tendinţe – lăsând la o parte unele vicii de formulare – sunt surprinse cu extremă acuitate. Să nu uităm că lucrul acesta se petrece într-o perioadă când o serie de orientări ca fenomenologia şi structuralismul abia se afirmaseră şi implicaţiile lor social-umane abia dacă erau întrezărite.

Discuţia despre tragic va fi dusă şi în continuare – mai mult decât în cazul oricărei categorii estetice – în strânsă legătură cu o concepţie generală despre viaţă, fiind foarte grea, dacă nu imposibilă, izolarea lui într-o accepţie pur estetică. În acest context – referindu-se la Nietzsche, Kierkegaard, Schopenhauer, Max Scheler, Gabriel Marcel – sunt generatoare de tragism antinomiile dintre posibil şi real, finit şi infinit, general şi individual, opţiune şi fixare, etern şi prezent, ubicuitate şi unitate, desigur în măsura în care sugerează o convertire estetică în operă. În genere, tragicul se percepe fără emotivitate, cu un fel de răceală, şi chiar cu seninătate, va observa Ralea. Nu se produce în percepţia tragicului un dezechilibru afectiv, el rămâne detaşat de eul nostru că am aspect obiectiv, apărând sub forma de destin al unei personalităţi unitare.

În legătură cu sublimul – di & cutând opiniile lui Berkeley, Hartmann, Lipps, Volkelt ş.a. – sunt formulate unele condiţii de existenţă a căror reunire conturează, după părerea noastră, destul de complet această categorie

estetică. Astfel aceasta presupune anumite dimensiuni, putându-se vorbi de sublim doar de la un anumit grad de mărime, o anumită concentrare şi grad de conştiinţă, incluzând întotdeauna o valoare omenească şi având o formă estetică adesea neglijate. Tendinţa către infinit se uneşte cu o scădere a eleganţei formei, lucru care se manifestă, desigur, în mod diferit în cazurile stenice (grandiosul şi admirabilul) faţă de cele astenice (înfricoşătorul, groaznicul, cruzimea).

Avem astfel un sublim de formă şi un sublim inform, în funcţie, desigur, nu numai de sentimentul ce ni se transmite, dar şi de construcţia internă a operei sau de caracterul obiectului natural respectiv.

În toate aceste manifestări avem de-a face cu forţe grandioase, care ameninţă îngrădirile ce opresc desfăşurarea lor sau ajung «să le rupă, dar aceasta nu înseamnă că toate modurile de realizare a grandiosului duc obligatoriu la sublim (uneori avem de-a face cu alte categorii estetice, alteori ieşim chiar din această sferă). Reţinem, în acest sens, formularea: „Sublimul poate să fie acum definit ca o realizare estetică care vrea să rupă limitele impuse. Sublimul e forţa de mărime neobişnuită care fiind oprită în desfăşurarea ei reduce acest fenomen. Sublimul se bazează pe trei elemente: o idee de spaţiu, una de timp şi una de putere (*Kraft*) care se desfăşoară şi care este oprită”.

În opoziţie cu sublimul este cercetat graţiosul, bazat în genere pe armonie, echilibru, proporţie, pe dimensiuni mici şi o compensare între afecte şi raţiune. Graţia se exprimă, pe de o parte, printr-un element ce ţine de aspectul exterior fizic aşa cum au susţinut teoriile secolului al XVIII-lea – lipsa de efort, mişcarea suplă – şi, pe de altă parte, pe un echilibru sufletesc, un suflet frumos, după Schiller şi Volkeilt. Se pune şi problema raportului dintre forţele utilizate şi rezultatul obţinut, după cum observa

Spencer, în sensul că, ori de câte ori un lucru e făcut printr-o risipă, dintr-o acumulare de prea multe mijloace, pentru a da un efect prea mic, nu putem vorbi de senzaţia graţiei „Graţia este mai ales o economie de forţe şi de eforturi”, astfel încât să obţinem efecte importante prin mijloace simple, dar perfect întrebuinţate.

Trecerea în revistă de mai sus este semnificativă nu numai pentru caracterul ei sintetic şi informativ, dar şi pentru că arată existenţa unei concepţii închegate asupra unuia dintre capitolele generale ale oricărei estetici.

Încercând să sintetizăm contribuţia adusă de Mihai Ralea în estetica românească, vom atrage atenţia în primul rând asupra ideii artei ca plăcere a artificialităţii, bazată pe însuşirea specific umană de amânare şi de construcţie. Situându-se pe o poziţie sociologică şi istorică în tradiţia lui C.D. Gherea şi G. Ibrăileanu, gânditorul va contribui în mod esenţial la conturarea unei concepţii apropiate de marxism asupra autonomiei esteticului, fiind în acelaşi timp unul dintre combatanţii cei mai activi atât împotriva estetismului, cât şi a exceselor naţionaliste. Teoria specificului naţional va dobândi preţioase şi importante nuanţări şi precizări, susţinute de o îndelungată activitate practică, profund polemică, îndreptată împotriva tendinţelor retrograde.

La aceasta se adaugă şi unele contribuţii specifice în domeniul antropologiei filosofice şi a sociologiei artei pe care – după cum vom arăta şi în note – Mihai Ralea le realizează tot în cadrul unor „cursuri de estetică” şi le consideră ca o pregătire pentru a se apropia de fenomenul artistic. Consideraţiile despre distincţia între antropologia fizică şi cea filosofică, definiţia omului, a moralei, a politicii, a economiei sau artei pe de o parte şi natura succesului, tipurile sale, mecanismul după care se desfăşoară portretul eroului, moda pe de altă parte conturează cadrul general în care vor fi formulate

concepţiile estetice ale lui Mihai Ralea. După cum am arătat în altă parte gânditorul român are o contribuţie specifică şi în teoria valorilor ceea ce aruncă o lumină specială asupra concepţiilor sale estetice. Valoarea în artă este judecată după criterii axiologice intrinseci şi extrinseci realizându-se o fericită sinteză între individualitate şi societate – în trecerea de la dat la construit.

Sociologia artei mu este urmărită atât în procesul creaţiei cât în receptare când rolul regulator al sancţiunilor premiale sau penale este cel care contribuie la stabilirea tablei de valori a unei naţiuni, epoci, clase sau grupări sociale. Axul director al concepţiei sale este în acest sens determinist şi cadrul în care cauzalitatea se realizează este funcţionarea socială a structurilor sociale cele mai diverse. În cazul specific al faptului estetic Mihai Ralea atrage atenţia asupra complexităţii inter-relaţiilor

Din tradiţiile gândirii axiologiei româneşti, Ed. ştiinţifică, 1970.

ce au loc şi – după cum s-a mai arătat – recunoaşte autonomia relativă a formelor acesteia.

Referindu-ne la materia cursului ce l-am inclus la sfârşitul acestui volum şi care pregăteşte una dintre lucrările principale ale gânditorului român – *Explicarea omului* ce va apărea în 1946 trebuie să observăm că problematica umanismului străbate întreaga sa operă situându-se – din acest punct de vedere în perspectiva cea mai înaintată. Opera sa de psiholog, sociolog, estetician, literat îşi are izvorul ultim în această viziune general-umană, universalistă care se întemeiază pe încercările de a defini omul şi rostul său în lume.

În procesul clarificării concepţiilor sale Mihai Ralea va sublinia că formele vieţii spirituale sunt determinate de structura economiei şi de raporturile de producţie aşa cum a arătat marxismul, ele reprezentând construcţii omeneşti

în opoziţie cu natura. În cursul de antropologie reprodus în acest volum el îşi propune să urmărească însuşi felul în care conduita umană devine posibilă prin refularea datului natural. Prima sa poziţie e de negaţiune dialectică, de rezistenţă, de invenţie, de piedici. Omul e un creator de piedici spre a-i înfiripa anumite libertăţi, creaţiunile sale, de la economie la artă şi morală, se înfăţişează ca alcătuiri proprii. Reţine atenţia în primul rând definiţia omului ca „animal care-şi poate amâna sau opri reacţiile”. Evident sub raport gnoseologic introducerea acestui factor al amânării – intervenind în resortul gnoseologic al reacţiilor umane – este extrem de fertil în explicaţie deşi – după cum am subliniat şi la început – duce implicit ¡la o explicaţie incompletă. Economia nu este doar suspendare a Consumaţiei totale, morala nu se identifică cu excluderea raportului de forţă, religia are şi rădăcini sociale nu doar gnoseologice tinzând nu fără o determinare extrem de precisă sociologic să elimine relativul din existentul, iar arta nu este simplă plăcere a artificialităţii. Din această viziune extrem de interesantă dar oarecum unilaterală vor reieşi unele formulări unilaterale, economia, morala, religia şi arta nu vor fi privite deck sub unghiul amânării ca funcţie psihologică, ceea ce desigur nu le va explica decât parţial.

Metodologic poziţia lui Mihai Ralea este justificată în sensul că alegându-şi această perspectivă el s-a autoîngrădit conştient dovadă că în alte lucrări aceleaşi fenomene sunt văzute mult mai complex. În cursul de antropologie filosofică perspectiva sa va fi deci metodologic detaşată de implicaţiile sociologice ale fenomenelor cercetate în timp ce în cel de teoria succesului dimpotrivă factorii antropologiei generali-umani vor păli în faţa funcţionării social-istorice concrete a aceloraşi fenomene. Într-un fel cele două cursuri sunt deci complementare.

Sinteza se va produce în lucrările sale de mai târziu. Aici fără a nega componentele biologice, psihologice şi sociale ale definiţiei omului, declarându-se de acord cu marxismul care introduce ideea construcţiei de unelte ca primordială în acest context, filosoful român va încerca să găsească noi note distinctive, şi trebuie să observăm că implicaţiile ideii citate mai sus sunt extrem de interesante.

Dacă omul are drept condiţie specifică amânarea, aceasta ar însemna că el se poate smulge determinismului natural şi integra celui social. Lamţul determinismului natural lucrează mereu şi e continuu prezent în firea omenească, numai că el e mereu întrerupt, complicat, deviat. Dacă am asculta mereu şi integral de poruncile sale, civilizaţia n-ar mai fi posibilă, dar omul reuşeşte să se smulgă acestor porunci construindu-şi o lume a sa, datorită capacităţii de ezitare. Amânându-şi reacţiunile, refuzând un determinism vital, direct şi imediat, el îşi poate completa şi combina răspunsurile, şi, dacă nu se rupe de natură, el va putea în schimb s-o domine, s-o domesticească şi s-o utilizeze.

Concluzia de mai sus – esenţială pentru înţelegerea întregii concepţii filosofice a lui Mihai Ralea – ca şi a implicaţiilor ei estetice – este (rezultatul unei analize psihologice-antropologice a întregii ierarhii a faptelor sufleteşti, de la cele mai simple, comune cu psihismul animal, cum e reflexul, instinctul şi emoţia, până la sentimentele superioare, gândire şi voinţă. Rezultatul acestei cercetări se încheie cu concluzia că până la urmă *„curba evoluţiei se desemnează de la izbucnire la amânare*. Orice cucerire psihică superioară se câştigă printr-o oprire a cursului spontaneităţii naturale, prin necesitatea creşterii complexităţii, datorită introducerii de termeni intermediari între excitaţie şi acţiune, prin elaborarea lentă a răspunsului final”(*Explicarea omului* p. 110 – 111).

În această noţiune de întârziere stă tot specificul său

diferenţial în comparaţie cu impulsivitatea nestăpânită a psihologiei animale, va conchide psihologul. Ideea, mult mai largă decât explicările psihanalitice, este, fără îndoială, de mare însemnătate în discuţia asupra originii artei, chiar dacă ea mu dă, după părerea noastră, un răspuns integral. Posibilitatea artei ca rezultat al posibilităţii de a întârzia determinismul – natural există, dar de ce este ea folosită şi de ce dă un anumit produs nu este explicat.

Din perspectiva pe care o urmărim ne interesează, fără îndoială, în primul rând capacitatea omului de a se detaşa de produsele sale spirituale, capacitate care se formează în timp şi care a făcut să se poată voribi – chiar cu exagerare – de autonomia, de pildă, a artei. Mihai Ralea va considera arta ca plăcere a artificialităţii desemnând – astfel natura ei specifică şi încercând să sugereze modul în care ea exprimă ideea generală a amânării ca însuşire umană definitorie. Formularea poate părea discutabilă, unii o vor apropia de „finalitatea fără scop” a lui Kant dar după cum am văzut gânditorul român este departe de a rupe arta de contextul ei sau de a nega utilitatea ei specifică.

Pornind de la explicarea omului ca fiinţă care reuşeşte să depăşească datul naturii şi să construiască o lume nouă, artificială şi convenţională faţă de prima, se constituie şi ideea de umanism. După cum arată Mihai Ralea, în sensul cel mai larg, umanismul înseamnă orice preocupare de a determina sau explica naiv ori cultivat fiinţa sau natura omului. Vicisitudinile acestei idei umaniste variază de la epocă la epocă, de la societate la societate, de la tip cultural la tip cultural. Iată-ne deci puşi în faţa unei încercări de explicare deterministă a evoluţiei istorice a acestei idei în ciocnirile ei cu acele concepţii care în trecut au făcut concurenţă interesului umanist: ideea de divinitate, ideea de societate, ideea de natură.

Ou toată această înţelegere variată a omului, ideea de umanism a reuşit până la urmă să capete un statut relativ autonom, şi credem că în istoria filosofiei româneşti Ralea este omul care a apărat cu cea mai mare fermitate această autonomie. El ajunge încă în perioada când evoluţia sa pe poziţii marxiste nu era complet cristalizată să formuleze idealul umanismului socialist, e drept încă fără a întrevedea cu claritate căile realizării sale. Poate că mesajul universalist al antropologiei lui Ralea iese cel mai evident în lumină în această viziune optimistă şi multilaterală a sa despre omul viitorului: „Se poate vorbi astfel de un umanism socialist. Fără să aspire ca în miturile reacţionarcătre noţiunea de „supraom", de „erou" sau de „elită", se poate întrevedea pentru fiecare om în símil socialismului asigurarea infinită a dezvoltării sale spirituale. Omul îşi poate amplifica darurile sale omeneşti până la orice potenţă" (*ibidem*, p. 28).

Această viziune umanist-socialistă nu o găsim ca atare încă în cursul său de antropologie dar mutaţiile care se petrec în concepţia sa de ansamblu vor dezvolta elementele existente aici aruncând o lumină specifică asupra întregii sale opere.

În ce priveşte prelegerile de estetică pe care le-am prefaţat în aceste rânduri am considerat că referiri mai largi la concepţia filosofică a lui Mihai Ralea nu sunt necesare întrucât ele sunt implicite în note şi în cuvântul mamite, dar pentru o documentare mai largă trimitem ia studiul nostru[2]. Odată cu intrarea în circuitul cultural a acestei laturi a activităţii teoreticianului român ea poate fi cercetată în toată bogăţia ei, dobândindu-şi locul pe care-l merită în istoria culturii noastre.

NOŢIUNI DE ESTETICĂ Curs de estetică *

2 Coordonate filozofice ale gindirii lui Mihail Ralea, în Volumul Filozofia şi sociologia românească în prima jumătate a secolului XIX. Ed. Academiei, 1969.

UNIVERSITATEA DIN IAŞI 1927 – 1928

— Din investigaţiile întreprinse reiese că avem de-a face cu partea a doua a unui curs început încă în anul precedent (1926 – 1927) dar din păcate nu a fost cu putinţă să-l recuperăm cu toată bunăvoinţa şi interesul foştilor săi studenţi ca şi a unor oameni de cultură de prestigiul prof. Botez – directorul Bibliotecii Universităţii A.I. Cuza din Iaşi, prof. St. Bârsănescu – membru corespondent al Academiei, prof. Stere, Dr. Ion Străchinaru, 77. Gheorghiu, M.N. Ungureanu. În forma pe care o prezentăm cursul este de fapt rodul conştiincioasei şi devotatei consemnări realizată de foştii săi studenţi 77. Gheorghiu şi M.N. Ungureanu care au înfăţişat notiţele lor lui Mihai Ralea şi în urma revederii lor de către acesta s-au ocupat cu multiplicarea acestora. Lipsa de date privitoare la cursul ţinut cu un an în urmă ne face să credem că el a rămas neconsemnat.

Mulţumim pe această cale persoanelor care au avut bunăvoinţa să ne pună la dispoziţie cursul stenografiat al lui Mihai Ralea.

A. ESTETICA GENERALĂ

Cursul de Estetică cuprinde:

1) Caracterizarea fenomenului estetic; 2) legătura lui cu alte ştiinţe alăturate; 3) autonomia fenomenului estetic, categoriile sau modificările sale (tragic, comic etc.); 4) individualizarea fenomenului estetic, stilul; 5) valorificarea fenomenelor estetice – cu trei probleme: a) valoarea estetică, b) critica de artă sau ierarhia valorii, c) problema gustului; 6) obiectivarea şi realizarea fenomenului estetic.

Fenomenul estetic, modificările sale, stilul, valoarea, gustul estetic şi artistic, iată estetica generală.

Estetica specială cuprinde: 1) condiţionarea biologică a operei de artă cu problemele: a) utilul şi esteticul, adică estetica evoluţionistă, b) instinctul sexual şi arta, şi c) arta şi jocul; 2) condiţionarea psihologicului în opera de artă: a)

psihologia artistului cu diferitele lui calităţi, b) actul de creaţie şi c) psihologia tehnicii diferitelor arte; 3) condiţionarea sociologică: mediu, epocă, rasă; influenţa modei, a claselor sociale; sancţiunea publicului.

ci printr-un anumit aspect concret şi deosebitor. B. Croce arată că Estetica e o cunoaştere a individualului. Dacă artistul caută originalitatea, trebuie să caute un fenomen deosebit.

2) Fenomenul estetic presupune o anumită senzualitate, dar nici într-un caz o senzualitate care are ceva interesat.

3) Fenomenul estetic se mai caracterizează printr-un anumit fel de finalitate. Kant spunea că arta este o finalitate fără scop. Nu urmărim prin artă decât însăşi esenţa artei.

4) Fenomenul estetic presupune o anumită tehnică. S-a crezut că în artă este nevoie numai de creaţie; dar nu trebuie să se uite că sinceritatea în artă este bazată numai pe convenţiune, că e o sinceritate obţinută prin mijloace tehnice. Stilul e rezultatul unei elaborări foarte greoaie. Flaubert a arătat câtă muncă trebuie pentru formarea stilului. Arta e totdeauna expresia unei tehnicităţi.

Prin asta am desemnat forma generală a fenomenului estetic. Tot în cursul de anul trecut spuneam că există o întreagă categorie de modalităţi, fenomenul estetic îmbrăcând diferite aspecte. Aşa, deosebisem atunci tipicul şi individualul. Artistul poate să creeze tipuri, sau să arate individualul. Shakespeare, sau Molière în Avarul, au creat tipuri, dar Ch. Dickens a creat individualităţi. Fenomenul estetic mai poate fi frumos sau caracteristic. Aşa, muzica lui Wagner este caracteristică, pe câtă vreme a lui Mozart sau Beethoven se bazează pe frumos.

În urmă, la sfârşitul cursului, începusem o serie de consideraţii asupra tragicului. Spuneam atunci că ceea ce este caracteristic în tragic este o *forţă exterioară*. Dar mai

este nevoie şi de o personalitate puternică. Atunci când fatalitatea se aruncă asupra unui *om modest*, nu există tragic. Pentru ca să se ivească tragicul, trebuie ca personajul să fie mare, să fie cineva. Dar această personalitate nu este nevoie să aibă o voinţă puternică, lucru care s-a afirmat adeseori. Exemplul tipic este abulicul Hamlet. Pentru a se naşte tragicul însă, mai trebuie o anumită generalizare.

II. MODIFICĂRILE ESTETICULUI

Vom continua seria modificărilor esteticului expunând unele consideraţii ce privesc comicul.

Bibliografia pe care o indicăm în acest sens cuprinde:

VOLKELT, Sistem der Aestetic; TH. LIPPS, Tratatul de Estetică şi monografia Komik und Humor; M. DESSOIR, Aestetik und allgemeine Kunstwissenschaft; H. BERGSON, Lerire.

Se impune de la început o delimitare între râs şi comic, între care există deosebiri importante. Râsul nu este decât un fenomen fiziologic, este reacţiunea unei persoane într-o anumită situaţie. Există râs fără comic şi comic fără râs. Există un râs pur fiziologic, de exemplu acel provocat de gâdilare. Dar râdem, de asemenea, şi la primirea unei veşti bune.

Există însă, şi un comic serios, dacă ne putem exprima astfel, un comic în care avem un râs interior. Luăm cunoştinţă de comic fără ca, cu toate acestea, să râdem.

Explicaţiile ce s-au dat comicului sunt foarte variate. Încă din antichitate pentru chestiunea râsului produs de comic, avem o serie de răspunsuri. Toate, însă, ne explică numai în parte de ce râdem de unele lucruri. Există o lege care spune că: cu cât într-o chestiune oarecare avem mai multe teorii, cu atât acea chestiune este mai dificilă.

Să citǎm diferite explicaţii.

După explicaţia clasică a lui Kant, râsul este

constatarea unei contradicţii. Un clown ce vrea să sară ipeste un cal, se opreşte tocmai la timp şi trece pe sub cal. În accepţia lui Schopenhauer comicul este o contradicţie între conceptul unui lucru *şi* realitatea în sine a acelui lucru. Râdem de o maimuţă pentru că ea seamănă cu un om.

Avem explicaţiuni care se bazează pe diferenţe morale. După Alistot şi Bain, râsul – şi cu el şi comicul – este o degradare a unor lucruri, care degradare însă nu este prea mare, căci atunci am avea tragicul. Faţă însă de această degradare uşoară avem un sentiment de superioritate, care este până la un anumit punct un sentiment de securitate.

Bergson spunea că râsul nu este altceva decât parodierea unui lucru viu de ceva automat. Râdem de un arlequin, tras cu o sfoară, căci imită pe un om viu. Bergson ajunge la o formulă: „Le comique acest du mécanique plaqué sur du vivant”. Iată diferite exemple:

Comic de situaţie. Cineva avea un papagal care ştia să spună: „charmante soirée!”. Dar acest cineva avea şi o maimuţă, care într-una din seri sparse cuşca papagalului şi-l jumuli groaznic. Când sosi stăpânul acasă, papagalul îi strigă ca de obicei: „charmante soirée”!

Comic de profesie. Un vas naufragiat lângă coasta Bretagneei. Câţiva pasageri au scăpat complet goi pe mal când, deodată, veni vameşul să-şi facă datoria: să-i percheziţioneze *şi* să le iia vamă.

Aceste teorii însă sunt explicaţii străine de domeniul esteticii. Comicul nu poate să fie totdeauna estetic: există un comic amestetic, cum este cel din viaţă. Anul trecut spuneam că fenomenul estetic e luat întotdeauna din artă şi nu din natură. Elementul de frumos sau urât s-a creat în artă. Acestea sunt valabile şi pentru comicul din literatură, din poezie, din artele plastice etc 3.

Noţiunea de comic are o accepţie mult mai îngustă

decât tragicul, restrângându-şi mereu publicul. Sunt oameni care nu râd la situaţii inferioare, pentru acest lucru fiind nevoie de un anumit temperament, o anumită finalitate.

Primitivul râde foarte mult. Dacă e adevărat că noţiunea de comic se restrânge în raport cu civilizaţia, în istorie comicul variază la infinit. Într-o tragedie antică sau într-o tragedie a lui Racine sau Shakespeare găsim aceleaşi sentimente pe care le găsim şi într-o tragedie de astăzi, sentimente ale aceluiaşi etern omenesc.

Nu tot aşa se întâmplă cu comicul. Azi o bună parte din spiritele lui Rabelais nu mai sunt rizibile, după cum ne par ieftine multe din glumele lui Dickens. Pe vremea lui Ludovic al XIII-lea era considerat ca foarte spiritual faptul că se scuipa în decolteul unei doamne: pe vremea lui Ludovic al XIV-lea, acest lucru devenise deja un gest foarte urât şi complet dezaprobat. Dacă se poate spune, comicul e legat de o anumită generaţie, sau mai curând orice generaţie îşi are comicul ei. Glumele părinţilor noştri ni se par greoaie şi nesărate.

Şi pe câtă vreme tragicul este etern omenesc, comicul este numai local omenesc. Tragicul nu apare decât atunci când avem împrejurări ce merg gradat către sfârşit. Comicul însă n-are nevoie de vreo împrejurare pentru desfăşurarea să-l. El n-are nevoie de desfăşurare, ci apare în mod brusc. Poate să ni se reprezinte deodată o caricatură, şi să râdem totuşi.

Putem deosebi mai multe tipuri de comic: uinele care au ceva tragic mai îndelung şi altele ce au un tragic de scurtă durată. Mai este şi un comic al formei.

Din punctul de vedere al plasării estetice, el trebuie pus alături de urât, căci ce este o caricatură dacă nu o scoborâre până la urât... Velásquez a avut o intuiţie comică atunci când a pictat nişte bufoni ce ni se par – astăzi urâţi. Prin aceasta însă se apropie şi de tragic, aici fiind o zonă

comună şi tragicului şi comicului. Mai este de observat că tragicul se bazează pe o lege de fier a fatalităţii, pe un destin implacabil, pe câtă vreme comicul e bazat pe imprevizibil. În comediile bufe, intervenţia unei situaţii schimbă logica piesei.

Di scutind despre caracterele generale ale comicului va trebui să utilizăm explicaţiile oferite de teoriile mai sus citate.

1 Primul dintre acestea este transformarea unui element serios în altul neserios, neînsemnat. În aceasta chiar, avem un început de comic. Comicul presupune deci, şi o judecată de valoare. Dar nu orice transformare a unui element serios într-altul neserios are importanţă pentru comic. De exemplu cazul unui om care sărăceşte dintr-odată nu este un fapt comic, deoarece provoacă compătimirea. Această transformare evoluează, lăsând în urmă un anumit sentiment. Faţă de un om bogat, devenit mai apoi sărac, nu pot să am un sentiment de superioritate, căci m-am angajat personal şi această superioritate trebuie să fie dezinteresată. Trebuie să fie în persoana noastră un sentiment de securitate dezinteresată.

2 O altă caracteristică a comicului este aceea de a evita situaţiile penibile, netransformând un lucru sublim în altul trivial, căci chiar obiectiv fiind, ne pare rău.

3 Mai trebuie ca transformarea unui lucru serios în altul neserios să fie numai iluzorie. Când vedem că un om pe care-l credeam deştept este prost, ne vine să râdem. Dar dacă a fost deştept şi a căpătat o boală care l-a distrus din punct de vedere intelectual atunci nu mai este vorba de comic, ci de tragic.

4 Există în fiecare fenomen comic o pretenţie umană. Când râd de un animal, îl antropomorfizez. Intervine deci acel „Einführung” 5. Comicul aparţine numai situaţiilor omeneşti.

5 în fiecare fenomen comic există un sentiment de încordare şi un sentiment de uşurare.

Cercetând diferite speţe de comic 6 le-am putea grupa astfel: spiritul sau comicul de cuvinte, comicul de situaţie, şi comicul de caracter.

Spiritul reiese dintr-o anumită ordine a unor cuvinte care vin în conflict cu o altă ordine a unor alte cuvinte.

Comicul de situaţie îmbracă diferite forme. Astfel avem:

a) Un comic ce iese dintr-o anumită situaţie care se repetă. Bergson simbolizează această situaţie prin jucăria „diable à resort”. Apăsarea şi săltarea acestei jucării devine comică prin repetare. O asemenea situaţie găsim în Molière, în care un personaj spune mereu aceeaşi vorbă.

b) Alt comic de situaţie se produce atunci când un personaj ce se crede liber, este în realitate supus altuia. Bergson numeşte această situaţie „pantin à ficelle”, păpuşă trasă de sfoară.

c) o altă formă a comicului de situaţie este propagarea contagioasă. E ceea ce numeşte Bergson („boule de neige”) bulgărele de zăpadă rostogolit prin zăpadă şi mereu încărcat. Când facem (un castel de cărţi ce se prăbuşesc rând pe rând, avem un efect comic. Labiche, într-o piesă intitulată „Un chapeau en paille d’Italie” dă o serie de situaţii comice. Astfel la o nuntă un cal mănâncă pălăria de paie a unui nuntaş, de unde o serie de încurcături ce se adaugă unele la altele.

Un alt fel de comic este cel de caracter. Este contrastul dintre o anumită latură sufletească şi evenimentele prin care trece.

Putem clasifica comicul şi-n alt mod:

Comicul intelectual este comicul exercitat asupra intelectului cuiva. Ca tip avem pedantul care pare grav şi care, totuşi nu reacţionează bine la împrejurări. E doctorul sau preţioasele lui Molière, care spun vorbe fără rost. E

omul ce crede că pricepe totul şi de fapt nu pricepe nimic. E tipul zugrăvit şi de Flaubert în „Bouvard et Pécuchet”.

Comicul de imaginaţie. Exemplu ne serveşte Don Quijote, fantastul lui Cervantes.

Comicul religios. Volkelt dă ca exemplu pe Tartuffe, dar acesta este mai curând un exemplu de comic moral.

Comicul estetic, ca de pildă snobii, parveniţii ca Mr. Jourdain sau Poirier al lui E. Augier.

Esteticienii germani mai deosebesc: comicul grosier ce ne provoacă râsul pliin şi comicul care ne provoacă numai râsul fin sau surâsul. Dar aici este o deosebire de grad şi, nici într-un caz, nu sunt două speţe de comic.

Avem apoi un comic cu elemente străine. *Burlescul* este o formă de comic ce se bazează pe unele situaţii animalice cum ar fi strănutul sau scuipatul. Acesta însă tinde să dispară. A fost însă mult «speculat de Boccaccio şi de Margueritte de Navarre. În teatrul modern, cineva, într-o scenă de adulter fiind ascuns într-un dulap, strănută. Tot acest subiect formează în bună parte tema romanelor lui Rabelais, care era un ţăran viguros şi plin de viaţă. Ştiţi ce vrea să zică o masă pantagruelică: e exaltarea comică a apucăturilor animalice. Mai găsim apoi burlescul în romanele lui Zola, care se complăcea în descrierea elementelor ce ţin de fiziologie.

Grotescul, – e ridicarea până la o potenţă exagerată a ceea ce este caracteristic cuiva. Dacă ceea ce este specific cuiva este exagerat, avem atunci senzaţia de grotesc. Uneori grotescul se confundă cu caricatura. De pildă, caricaturistul Jiquide făcea caricatura unui om cu capul mare şi picioarele mici, ceea ce dădea senzaţia de grotesc. Acesta a fost genul dominant până la Daumier. Uneori grotescul poate ajunge la fantastic. Astfel se întâlneşte în literatura lui Hoffman, Poë, Villiers de l’Isle Adam. De asemenea, găsim grotescul în muzică, cum ar fi în simfonia fantastică a lui Berlioz, şi chiar în simfoniile lui

R. Strauss, care a utilizat întâi comicul şi apoi chiar grotescul.

O altă noţiune de care trebuie să ne ocupăm este *caraghiosul*. Are loc o ciocnire 7 între o tendinţă naivă şi o altă tendinţă în care naivitatea tocmai se trezeşte. E tipul provincialului în capitală, care nu ştie ce să mănânce nici cum să mănânce. E un contrast între o tendinţă naivă, de modă veche, şi o tendinţă actuală.

Comicul cinic este acela care se manifestă în dauna oricărui element moral. Există un comic moral şi unul amoral. Cel amoral nu ţinteşte să scoată învăţăminte din orice situaţii. Iată un exemplu din Oskar Wilde: „Se numeşte familie o grupare de indivizi uniţi prin sânge şi deosebiţi prin chestii băneşti”. Sau altul: „Părinţii sunt ca şi cartofii: trebuie să-i îngropi ca să le iei rodul”.

Spiritualul 8. Ceea ce caracterizează noţiunea de spiritual este o împreunare de imagini, făcută în mod voluntar, pentru un anumit efect. La cuvinte există adeseori o transformare a sensurilor, un cuvânt poate să aibă 3 – 4 înţelesuri. Dacă asociezi un cuvânt cu înţelesul propriu cu unul la figurat obţii spiritul. A doua caracteristică este că spiritul se face pe cale verbală. Prin sunete sau culori nu se obţiin spiritele. Când spui spirit spui un element verbal. A treia caracteristică e că spiritul trebuie să fie scurt şi precis. Aceasta îl aseamănă cu maxima sau aforismul. Al patrulea accent, indicat de Bergson, e că spiritul e o înfăţişare dramatică de a vorbi: „L’esprit c’est un façon dramatique de paner”. Când faci un spirit, atingi o anumită persoană. Spiritul se aseamănă cu dialogul. Prin înfruntarea pe care o presupune9 o asemenea întrecere e de pildă dialogul din teatru. În al cincilea rând, spiritul nu poate fi conştient şi voit, el vine în chip spontan. Freud arată că în multe cazuri el a ieşit din refulare. Spiritul are o anumită semnificaţie, e o manifestare a inconştientului şi nu se face niciodată la

întâmplare, ci are o anumită tendinţă. Spiritul iese din transformarea limbajului din diverse sensuri pe care le capătă un cuvânt, putându-se face astfel mai multe jocuri. Primul element al spiritului e o anumită împreunare de imagini bazată pe acea alunecare între sensul propriu şi cel figurat. Spiritul trebuie să aibă o constituţie verbală, existând totuşi un „fel de spirit” şi în muzică, ca în Simfoniile lui R. Strauss de pildă spiritul presupune apoi un dialog spiritualizat. El se petrece în noi, ca şi un dialog pe scenă, pentru a ridiculiza pe cineva. Bergson spune că spiritul este un fel de a vorbi. Caracterul spiritului se vede dacă-4 rarificăm 10. De pildă, Madame de Sévigné spunea fiicei sale bolnave: „J’ai mai à votre poitrine”. La fel în

Molière, când medicul ia pulsul lui Zganarelle pentru fiica lui bolnavă. Rămâne să studiem acum câteva cazuri în care are loc spiritul.

1. Are loc când într-un mulaj de fraze banale căutăm să introducem o idee absurdă. De pildă când lui Mr. Prudhomme i se dă o sabie cadou, el zice: „Ce sabre est le plus beau jour de ma vie”.

2. Când ne facem că luăm o frază la propriu, ca fiind dată la figurat. De exemplu un beţiv care ar spune că „ulciorul nu merge de multe ori la apă”. Sau când se face o transformare de la figurat la propriu. Despre un scriitor fără spirit, cineva spunea „il court après l’ésprit”. Atunci un sportiv11 zice: „Je parie pour l’ésprit”.

3. Inversiunea. Într-o comedie a lui Labiche, un personaj aruncă scrumul de ţigară de la etaj în capul celui de pe terasă, întrebat de cel de pe terasă: „De ce dai scrumul pe terasa mea?” el îi răspunde: „De ce ţi-ai pus terasa sub ţigara mea?”

4. Interferenţa sau calamburul. Un exemplu din Al. Teodoreanu, când apune: „Morţii cu morţii, viii cu viile.

5. Transpoziţia. Un lucru ce trebuie spus grav e spus frivol şi invers. Jean Paul Richter zice de o aurora că „cerul

trecea de la alb la roşu ca un rac ce fierbe în oală”. Spiritul nu trebuie să fie căutat, conştient. Freud explică spiritul ca pe un „acte manqué”, ca o răzbunare a inconştientului.

Care isâmt diferitele specii de spirit?…

1. Spiritul poate să fie răutăcios, agresiv, căutând să facă numai rău.

2. Spiritul poate să fie şi inofensiv. Spiritul răutăcios ia naştere în satiră, care nu este altceva decât o poetică înşirare de spirite, dar totuşi cu un element agresiv.

3. O altă speţă este *ironia 12*. Ea are următoarele elemente: a) o atitudine de valorificare. Spiritul e dezinteresat; dar un om ironic este un om care valorifică. Ironia nu este estetică cum e spiritul, căci nu e /aşa de dezinteresată, ca el. b) Ironia e o aluziune, o exprimare invertită. Când zicem că un lucru murdar este frumos, spunem tocmai inversul, facem o valorificare contrară, c) Ironia e o atitudine ipocrită a spiritului constând în a idealiza o serie de defecte, lăsând să se vadă că nu credem în aceasta. Ironia e veche în istoria Esteticii. Socrate a întrebuinţat-o spre a proba adevărul. În timpul romantismului german, ironia era13 însăşi concepţia romanticilor. Ei concepeau lumea în curgere continuă, fiecare moment având conştiinţa superiorităţii sale faţă de un altul trecut. Ironia are atunci o conştiinţă critică faţă de o perfecţiune finală. Pe atunci era vorba chiar de specii întregi de iromii. Ironia are în sine un grăunte de înţelepciune în mijlocul entuziasmului. Novalis spune: „Ironia este conştiinţa micimii mele în expansiunea mea”. Azi ironia e o anumită formă a satirei, cu o anumită tehnică.

*

Dintre categoriile sau modificările esteticului, mai avem de studiat ultimele forme ale esteticului, anume: umorul 14, sublimul şi graţiosul.

Umorul, la origine înseamnă secreţiune. În sensul

antic, era legat de anumite manifestări fiziologice. Apoi înseamnă dispoziţie. La Shakespeare înseamnă schimbare de dispoziţie. Mai târziu înseamnă o îmbinare de senzaţii sufleteşti, cum o numea Zeissing, de tragic şi de comic. Ţinând seamă de cei doi poli ai vieţii afective, e sentimentul cel mai complet. Şi fiind mediu ca şi viaţa, umorul a fost considerat de Hoff ding ca intrând în esenţa vieţii. Bergson defineşte bine viaţa, ţinând seama de ceea ce e pitoresc, creator. El a opus acest lucru ştiinţei, dar trebuie opus şi artei. De obicei viaţa este monotonă, e ţesută din fenomene importante şi medii. Dacă în concepţia engleză viaţa înseamnă tocmai contrabalansarea aceasta dintre tragic şi comic, această concepţie exprimă cel mai bine viaţa. Aproape toţi autorii ce ţin de tragic au căzut şi în vesel. Shakespeare pune alături de un personaj tragic pe unul vesel. În timpurile moderne, Cehov e un umorist care ţinând seama de ceea ce e dureros, surâde totuşi. Dar umorul mai poate fi privit şi altfel:

Până la un anumit punct el este spirit, distracţie; dar s-ar putea confunda cu ironia. Totuşi, sub acest aspect se ascunde o atitudine serioasă a vieţii. Autorul uzează de acest mijloc, fiindcă a avut cândva un ideal despre care acum glumeşte. Umorul e un amestec de serios şi neserios, chiar de atitudine filosofică. Umorul nu e uşuratic. E în genere o atitudine în care glumeşti, fiindcă ţi-e distrus un ideal. Figaro zicea: „Me moquant des sots, bravant les méchants, je me presse derire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer". Umorul ţine seama de existenţă şi e o treaptă către sentimentul etic. În acelaşi timp umorul presupune o adâncă pătrundere a vieţii. Priveşte lumea cu simpatie. Ironia lui Voltaire e uscată, rece: umorul lui Dickens e o glumă amestecată cu păreri de rău. Din acest dualism al umorului, rezultă că el se altoieşte pe firile pesimiste. Viaţa e destul de amară, dar poţi să-ţi permiţi şi spirite. Prim asta umărul se apropie de tragic; dar tragicul

concepe existenţa supusă unei forţe oarbe, pe când umorul nu ia lucrurile chiar în aşa de serios cum le ia tragicul.

Sublimul presupune anumite dimensiuni. Este sublim ceva de la un anumit grad de mărime. Pentru sublim trebuie mai întâi ceva imens, apoi o anumită concentrare. Astfel de pildă un act de voinţă nu trebuie să fie numai grandios, ci şi intens. Aceste dimensiuni trebuie să aibă apoi şi o valoare omenească. Nu pot avea sublim de la un sălbatic 15. Trebuie apoi un anumit grad de conştiinţă. În manualul lui Vischer se deosebesc: un sublim al forţei; un sublim al spaţiului (când vedem marea sau munţii); şi un sublim al timpului. Trebuie să adăugăm că există în toate acestea „ceva" omenesc. Muntele sau marea sunt sublime, pentru că ni le închipuim sub acest aspect omenesc. Marea e sublimă, pentru că ni-o închipuim ca o uriaşă frământare umană. E aici un proces de Einfühlung. Mai trebuie ca fenomenul uriaş să tindă către ceva supraomenesc, către ceva care depăşeşte banalul. Voinţele marii sunt sublime când fac ceva mai presus de orice fiinţă omenească. Când un lucru e săvârşit, nu e sublim, că ai trebuie să aibă un caracter de infinitate. Pentru sublim mai trebuie-o anumită formă estetică. Când interpretează un episod dramatic, artistul oaiută să-i dea o formă cât mai perfectă. Artistul dă frazei un grad de stilizare. În sublim, forma e neglijată. Când se prezintă un caracter impetuos, artistul nu mai are acea cizelare în perfecţiune. Şi se poate spune că dacă artistul dă o atenţie prea mare formei, fondul e ratat16.

În sublim e ceva colosal; dar colosalul este tocmai un rezultat al lipsei de formă. Sublimul se prezintă ca ceva sălbatic, netransformat, necizelat. Sublimul presupune deci: un element omenesc, o tendinţă către infinit, o scădere a eleganţei de formă. Avem diferite feluri de sublim: sublimul groaznic, care ne dă forme de cruzime. Acest sublim e astenic. Mai avem grandiosul şi admirabilul, care sunt stenice.

Graţiosul. Graţiosul e opus sublimului. În graţios avem armonie, echilibru, proporţie. El e rezultat dintr-un echilibru între afecte şi raţiune. În ceea ce priveşte raportul dintre afecte şi raţiune, avem trei cazuri: 1 raţiunea domină sentimentele (omul rece, raţional); 2 simţurile domină raţiunea (omul senzual) şi 3 un echilibru între ele, din care rezultă graţiosul. Graţiosul e o îmbinare armonică. Elementele de exprimare estetică coincid cu această definiţie. În sublim avem nevoie de cuvinte mari, în graţios de cuvinte dulci.

Culoarea trebuie să fie atenuată, drăguţă. Întâlnim graţiosul mai ales în arta feminină, ca rezultat tocmai al acestei proporţii dintre raţiune şi simţuri.

Să mai vorbim, acum, despre *urât* din punct de vedere estetic. Psihologiceşte, urâtul e dizgraţie, dizarmonie. Din punct de vedere estetic, avem întâi un urât interior, urâtul conţinutului, în romanele lui Balzac, în care se descriu apucături josnice sau viţii, întâlnim tocmai acest urât al conţinutului. îl întâlnim de asemenea într-o pictură cu expresii hidoase, sau într-un monument cu linii dizgraţioase.

În estetică nu există subiect frumos sau urât, toate subiectele fiii (nd la fel. Este lucru cert că în artă nu importă tema. Urâtul nu importă decât în psihologie, în artă nu are niciun sens. Goya exprimă tipuri de degeneraţi, Velásquez pictează pitici degeneraţi, Baudelaire descrie cadavrul în descompunere, iar Verhaeren descrie gările şi uzinele, subiecte urâte17, dar reuşite totuşi. Din punctul de vedere estetic, *urâtul* e o greşeală a exprimării artistice, e lipsa de expresivitate, ratarea artistică. Accepţia de urât în Estetică, e relativă la tehnică. Numai greşind tehnica, ajungi la urât18.

III. STILUL

Bibliografia de la care pornim în discutarea problemei cuprinde lucrările lui VOLKELT, *Aesthetick*, vol.

II; UTITZ, *Aeshetick*, vol. II; UTITZ, *Was ist Stil*?...; M. FREIENFELS, – *Psychologie der Kunst*; L. BLAGA,. *Filosofia stilului*.

Problema stilului trebuie introdusă în problema individualizării. Fenomenul estetic se diferenţiază, nu pluteşte în atmosfera timpului, ci e legat de o anumită specificitate 19.

Stil, în latineşte „stillos", în greceşte „stylos", înseamnă condei. La început însemna scris caligrafic, apoi scris în sens figurat. Astăzi cuvântul stil are diferite înţelesuri: Zicem despre o biserică că are un anumit stil. Aici stilul e un procedeu arhitectural. Se vorbeşte apoi de o perfecţionare a artei de a. scrie. Se are în vedere de astă dată maniera, cizelarea formei. Un alt înţeles e acela de a scrie corect, adică în conformitate cu legile lingvistice şi gramaticale. Când vorbim de stil, trebuie să ţinem seamă de o anumită unitate tipică. Ceea ce caracterizează această noţiune e că, de la început până la sfârşit, găsim, aceeaşi tehnică. Un autor are stil, când scrie într-un anumit fel al său, şi nu are stil când scrie într-o anumită modă a timpului său. Nietzsche întrebuinţează noţiunea de stil relativ la cultură. El zice că poporul german nu are stil, adică nu are o unitate, deoarece uneori se inspiră de la slavi, alteori de la francezi etc. Poporul francez are un stil cultural, căci din secolul al XVII-lea p>mă azi, are un anumit fel de a gânfdi, la baza gândirii sale stând raţionalismul. Dar nu este suficient ca părţile să fie corelate, ci mai trebuie şi originalitate. Putem avea unitate în banalitate. O naţiune isiau un individ trebuie să se exprime original. Buffon zicea „Le style c'est l'homme"; deci al doilea caracter al stilului e de a fi ceva propriu. Când spunem că cineva are stil, ne gândim la un om cu o formă îngrijită, care are o tehnică deosebită de a altor scriitori. E deci o constrângere a celorlalţi scriitori20. Într-un timp, într-o ţară, se formează un anumit fel de a scrie. A

avea stil înseamnă a avea o disciplină. Deci, ceea ce este contrar stilului e neglijenţa. Dificultatea multor scriitori constă în greutatea de a se adapta la tehnica socială. Flaubert scria o săptămână numai pentru o frază. La fdi Voltaire, Renan, A. France etc. Stilul e o severitate a artistului faţă de propria sa creaţiune.

Stilul, deci, are: unitate, originalitate şi disciplină. Reiese din aceste caractere că avem de-a face cu două tipuri de stilişti: unii sunt scriitorii cu fraza imperfectă, dar care au câte un epitet nou. Aceştia nu sunt stiliştii ci creatorii de expresii şi ţin de originalitate. x.

Ceilalţi sunt stiliştii propriu-zişi. A. France, care variază tehnica cu detalii puţine, e stilist în acest sens. De asemenea, la noi, Sadoveanu, care ţine de felul de a scrie al cronicarilor. Cei cu versul liber au fost creatori de expresii. Arghezi nu e un stilist, căci siluieşte versul, dar creează epitete sau formule stilistice cu totul noi, e deci creator de expresii. Alecsandri e stilist, Eminescu e creator de expresii. J. Cocteau şi P. Morand sunt creatori de expresii, dar nu stilişti. La fel în pictură, şcoala lui Monet, faţă de a lui David 21. În ambele cazuri, însă, avem o individualizare din ceva vag.

Tipurile de stiluri se deosebesc după împrejurările care determină un anumit fel de a scrie. Pe timpul lui Buffon se cunoştea mimai stilul omului, al artistului. Stilurile se deosebeau după fiecare scriitor în parte. Azi deosebim mai multe tipuri de stil:

1. *Stilul naţional*, e modul de a vedea lucrurile în felul poporului tău. Artistul trăieşte într-o anumită ţară, cu o anumită lumină etc. Pictura unui pictor de aici şi a unuia din Île-de-France sunt deosebite. Şcoala veneţiană e deosebită de cea olandeză. Stilul gotic e deosebit după ţară. Gel francez e deosebit de cel italian: Notre Dame e deosebită de Domul din Milano. Stilul gotic spaniol are mai multă severitate decât cel italian. Stilul românesc e cel

bizantin romanizat, ţinând de o sensibilitate românească. Un estetician vorbea de „deutsche Sehen”. La fel s-ar vorbi de o vizualitate românească. În literatură: un german nu putea să scrie un roman de-al lui A. France, sau un latin unul de Dickens, sau un francez unul de Dostoievski. Dar muzica naturală rusă, cât e de deosebită de cea cerebrală, artificială, a unui Debussy!…

2. *Stilul epocii*. E o epocă a goticului, alta a Renaşterii, alta a rococo-ului. Ceea ce e în spaţiu stilul naţional, e în timp stilul epocii. Aici se poate vorbi şi de un *stil al şcolii*. Dacă artistul e legat de vreo şcoală, scrie în stilul ei: e clasic, romantic etc.

3. *Stilul special operei de artă*. Unul e stilul picturii, altul al sculpturii ce ţine de linii, altul al artistului, altul al poeziei22. Unul e stilul pentru baladă, altul pentru poezia lirică şi altul pentru dramă. Dacă cineva scrie un roman sau o piesă în stil liric, greşeşte 23. Mai deosebim stilul tragicului, al comicului, al graţiosului. O tragedie scrisă în stil de comedie, e ratată. Cineva care ar vrea să prezinte caractere etern omeneşti în stil individual, greşeşte.

4. Mai e un *stil ce ţine de material*. De exemplu un stil pentru pian, altul pentru orchestră. Un sciriptor are un stil când lucrează în marmură, altul când lucrează în bronz sau lemn. O. Wilde are o povestire în care spune cum usn pictor, căruia i-a murit soţia, a făcut la mormântul ei statuia durerii în bronz. Trecând anii şi pictorul iubind din nou, a vrut să facă statuia plăcerii, dar cum el nu putea lucra decât în bronz şi cum tot bronzul de pe lume se isprăvise, a topit statuia durerii şi a făcut statuia plăcerii. Nu există deci numai un stil personal, ci şi alte stiluri.

5. Cel mai important însă e *stilul personal*, care variază de la individ ia individ şi care deci dă loc la mii şi mii de stiluri, în ele totuşi se pot face câteva ordonări, deosebindu-se astfel câteva tipuri 24:

a. Tipul de stil inconştient sau cel reflexiv. Sunt artişti

care creează în mod spontan, nu-şi dau seama cum au procedat. Alţii dimpotrivă sâint foarte conştienţi. Dacă ne gândim la poezia lui P. Valéry, vedem că e conştientă. Poezia lui Heine sau Verlaine este însă inconştientă. Balzac sau Tolstoi, care scriu copiind lumea, fără să-şi dea seamă sunt inconştienţi. Flaubert este însă conştient, căci pentru un roman gândeşte ani întregi, în muzică, Schubert sau Mozart sunt inconştienţi. Liszt e însă reflexiv. Apoi, în pictură: Giotto sau Fr. Hals sunt inconştienţi. Botioelli sau van Dyck sunt conştienţi. În genere, artiştii de geniu sunt inconştienţi, talentele sunt conştiente. Sunt genii ce n-au talent adică n-au echilibru, armonie, după cum sunt talente clare, armonioase, dar lipsite de inspiraţie.

b. Artiştii naivi şi artificiali. Unii cu suflet candid, alţii cu multe resurse de exprimare; sunt artiştii de complexitate. În ceea ce priveşte stilul naiv, putem cita pe Rafael; în ceea ce priveşte stilul complex pe Michelangelo. În literatură, naiv este Bernardin de St. Pierre, stilişti complecşi sunt Stendhal sau Flaubert. Artificial în muzică e Berlioz, naivi sunt Mendelsohn sau Massenet.

c. Stilul obiectiv sau subiectiv. Sunt unii artişti ce ne dau o imagine reală a realităţii, alţii însă o deformează. Dominique de Formentin, *Le confessions* (*Tun enfant du siècle* a lui Musset, sunt subiective.

d. Stilul idealist şi cel realist. Stilul idealist este acela în care artistul are un ideal înalt şi modifică realitatea în conformitate ou acest ideal, pentru a o înălţa. Alţii însă redau realitatea aşa cum se prezintă. Faust sau Manfred sunt în stil idealist, dar romanele lui Zola sau Flaubert sunt realiste. Chiar Shakespeare sau Ibsen sunt idealişti. În muzică, Wagner e idealist, Bizet este realist, căci ne redă realitatea sonoră, aşa cum este ea.

e. Stilul static şi cel dinamic. Stilul static e lipsit de mişcare. Venus din Milo e în stil static. O sculptură de Rodin sau Michelangelo, este în stil dinamic.

f. Stilul individual şi cel tipic. Scriitorii cu stil tipic caută omenescul general, iar cei cu stilul individual caută tocmai ceea ce este specific în fiecare individ. Stil tipic găsim la Molière, la Balzac; stil individual are Beaumarchais sau Ch. Dickens. În rezumat, însă, stilul este o individualizare. Stilul îmbracă o sumă de concretizări, pe care artistul le are în vedere.

Din fuziunea acestor concretizări se naşte stilul.

IV. VALOAREA ÎN ESTETICA

Cercetând problema valorii, a criticii de artă indicăm următoarea bibliografie:

H. TAINE, Philosophie de Part, cap. De l'idéal dans l'art; VOLKELT, <vol. I din Tratatul de Estetică; P. GAULTIER, Le sens de l'art; C. BOUCLÉ, Leçons sociologique sur l'évolution des valeurs; CH. LALO, Introduction à resthétique; CH. LALO, L'art et la morale; MÜLLER FREIENFELS, Psychologie der Kunst, vol. II, ultimul capitol; E. UTITZ.

— Tratatul de Estetică.

Problema valorii în estetică se leagă de însuşi caracterul metodei. Estetica are un dublu caracter. Unul în care arată cum apar, se dezvoltă şi se leagă între dânsele operele estetice şi în modul acesta estetica se ocupă de fapte, e o ştiinţă pozitivă. Estetica mai are însă un aspect de normă, se ocupă de valoarea faptului şi astfel se apropie de ştiinţele normative. Lévy Brühl face din Etică o ştiinţă a moravurilor. Idealul moral este în societate şi în cazul acesta nu mai este nevoie de anumite legi date. Acest ideal e şi în Estetica. Chiar logica, nu arată cum s-a făcut cutare raţionament, ci când s-a făcut. Pentru Taine, Estetica era ca şi Botanica, care clasifică diferite speţe de plante. Estetica era clasificatoare, dar totodată ea are nevoie şi de norme. Exista o critică normativă: era critica ce oferea canoane. Aceasta a decăzut; dar din cauza excesului ei a decăzut şi cea explicativă. A mai decăzut şi

din cauza ideii de mediu, care influenţează pe artist. S-a spus că ceea ce este important este a studia acest mediu. Mai târziu s-a observat că e nevoie şi de altceva. Estetica pur explicativă e un non-sens. Estetul ia material din Istoria Artei, care consideră numai operele importante. Dar operele importante s-au ales doar în urma unei valorificări. Estetica trebuie să explice, şi apoi să judece. Aceasta nu înseamnă însă că Estetica trebuie să cadă în păcatul Esteticii normative. Această Estetică nu trebuie să dea norme, căci e o stupiditate a da norme unui artist. Criticul culege învăţăminte din Istoria Artei, numai spre a arăta care operă are valoare mai mare. De aceasta n-au scăpat nici esteticienii naturali şti, n-a scăpat nici Taine.

Care sunt valorile?... După ce criteriu valorificăm opera de artă?... S-au dat mai multe răspunsuri. Pe primul l-a dat Taine în *Philosophie de Vart*, unde se ocupă de această problemă. După ce caută să explice opera de artă, nu renunţă nici la valorificarea ei. După Taine sunt trei criterii mai obiective:

a. gradul importanţei caracterului descris, „Degré de l'importance de caractère".

b. Degré de bienfaisance25, şi c. Principiul convergenţei efectelor.

Să le cercetăm pe rând pe toate.

Primul înseamnă că la talente egale e mai importantă acea operă care tratează caractere mai importante. Caractere importante sunt: unii oameni de modă, ca Antony al lui Dumaspère. Apoi oamenii unui secol, ai unei mentalităţi, cum e tipul clasic din timpul lui Ludovic al XIV-lea. Va fi importantă o operă când un artist va trata în ea despre oameni de mare importanţă, care închid o epocă întreagă. Mai în urmă s-a constatat că valoarea nu depinde de aceasta. E important un roman de Balzac, care descrie un avar, sau Hamlet, abulicul, dar tot atât de importantă este şi o nuvelă de Cehov, care tratează despre un umil

burghez. Importanţa depinde şi de tehnică. Sunt romane ce tratează mari personaje istorice şi cu toate acestea sunt ratate.

Al doilea principiu e al binefacerii caracterului. Mai înfiortantă este opera al cărei erou prezintă un ascendent moral aţă de noi. Deci caracterul moral sau imoral prezintă importanţă. Dar eroii viţiaţi sau criminali ai lui Dostoievski au mai mare importanţă decât eroii candizi ai lui H. Bordeaux.

Convergenţa efectelor presupune ca toate elementele unei opere trebuie să fie într-o unitate. Pentru un erou frivol trebuie un stil uşurel. Pentru tragedie, din contra, trebuie un stil grav. Stilul de tragedie întrebuinţat la o comedie devine ratat. Acesta e singurul principiu bun. După Taine, avem încercarea lui Volkelt, care ne dă patru principii dintre care două luate de la Taine.

O operă de artă trebuie să aibă o unitate între conţinut şi formă. Acesta e de fapt principiul convergenţei efectelor de la Taine. Poate exista un antagonism între fond şi formă?... După Volkelt există, dacă cineva are sentimente puternice şi în opera de artă apar micşorate; în cazul acesta avem o formă incompletă. Dar putem avea şi o formă obscenă. Sunt poezii animate de obscurantism. Simţi că tactul are ceva bun, dar forma îi este incompletă, imperfectă. Dar se poate, cum spune Taine, ca forma să fie falsă. În special în artele cu un conţinut evident, ce nu se realizează. Muzica cu program, ca simfonia fantastică a lui Berlioz ce prezintă visurile unui fumător de opium, nu ne idă ideea pe care a avut-o autorul. La fel se întâmplă cu romanele istorice. Cineva, de pildă, care fără să studieze o epocă redă un tip cu moravuri din alte epoci. Am văzut la Paris, într-o piesă pe Antigona apărând în pantofi Louis XV. Există în Quo Vadis multe inadvertenţe, ca: moravuri medievale puse în societatea romană26. Sunt unii însă care cred că forma însăşi e un obiect de frumos. De pildă

un covor persan în care sunt puse alături culori ce nu reprezintă nimic. De aici şi şcoala formalistă care susţine că forma e frumoasă prin sine. De aceasta ţin Kant, Schiller, Fechner. Volkelt răspunde: chiar într-un covor sau arabesc există ceva, există un conţinut: e sentimentul creatorului. Nu există creaţii fără o intenţie estetică. Există deci o adecvenţă între fond şi formă.

Al doilea principiu al lui Volkelt e luat tot de la Taine. O operă e importantă când tratează caractere mari. Artistul trebuie să introducă în opera sa sentimente şi ¡idei morale.

Al treilea şi al patrulea principiu sunt originale. O operă trebuie să fie plasată într-un cadru de iluzie. Chiar dacă seamănă realităţii, important în operă este acel ceva fictiv, ce nu coincide cu modelul său viu. Un roman e ceva fictiv, lucrâind cu cuvinte care sunt simboluri. Sunt opere care caută să ne dea. impresia realităţii, ca bibelourile ce seamănă perfect cu nişte piersici, dar acestea sunt ratate, fiind prea aproape de realitate. Trebuie ca opera să aibă ceva „iluzoriu conştient", cum spune Lange. Putem avea opere de artă ce ne dau impresie iluzorie, dar de valoare deosebită. O poveste poate fi mai slabă ca o nuvelă realistă. Caracterul iluzoriu după Volkelt e însă cel de joc, de inutil, şi opera numai atunci este inferioară când are un caracter util.

Aristot vorbise deja de principiul varietăţii în unitate, pe care îl adoptă şi Volkelt. Ce e această varietate în unitate?... Iată un exemplu: dacă un arhitect face o casă în care fiecare lucru are un alt aspect, opera aceasta nu ne place. Suntem tulburaţi de atâta incoerenţă în diversiune ce scapă nevoii de logică. O varietate extremă nu e utilă. Dar nicio casă în care toate uşile şi toate ferestrele sunt la fel, căci acesta e un stil de cazarmă cu aspect monoton. Spiritul are nevoie de diversiune 27. Deci trebuie ca fenomenul estetic să aibă maximum de unitate în

diversitate. Principiul acesta are mare importanţă. Sunt însă opere cu acelaşi grad de unitate în diversitate, dar cu valoare deosebită. Un tablou de Rembrandt e frumos prin ceva specific, pe care autorul l-a imprimat tabloului. Ceea ce e specific într-o operă deantă este altceva. Iată deci reguli relative la valorificarea estetică.

Să cercetăm mai de aproape noţiunea de valoare. Numim valoare un rezultat al stărilor afective, spre deosebire de cele de conştiinţă. Un om poate avea două feluri de judecăţi: de valorificare, sau de constatare. Valoarea e un produs al sentimentului, ea ar fi o posibilitate de a spori vitalitatea noastră 28. În Economia politică, ceva are valoare numai atunci când ne sporeşte vitalitatea. În Etică, are valoare un om corect sau care are curaj. În Estetică e valoare ceea ce ne produce plăcere. Valoarea e posibilitatea unei satisfacţiuni. Cum vom deosebi valoarea estetică?... Pentru asta ne vom ocupa de normă. Normal este ceea ce face toată lumea. Valoarea este ceea ce are o conduită superioară. Avem aici un principiu pe care îl împrumutăm din Sociologie, în care normal e mijlociul, ceea ce este făcut de cea mai mare parte dintre oameni. E normal ca un om să cumpere o proprietate, dar e anormal să facă un asasinat, căci pe acesta îl fac puţini oameni. Deci o operă e normal estetică, când atinge condiţiile unui timp (un anumit stil etc.).

Dar cum stabilim valoarea?... S-a spus că în materie de gust nu există regulă. Există însă posibilităţi de obiectivare a valorii subiective. Există o majoritate de oameni oare convin că a France ecartează în Istoria literaturii 29. Când o operă este apreciată de un cât mai mare număr, prin generalizare opera aceasta se obiectivează. Şi astfel, valoarea pornită de la noi se întoarce împotriva noastră şi ne constrânge. Sunt puţini oameni ce zic că Homer e urât, dar cu toate astea sunt puţini care îl citesc. Există un conflict între părerea

noastră şi aceea a societăţii. Se poate să-mi placă un vals vienez mai mult decât o simfonie de Beethoven. Şi astfel ajung să fiu în conflict cu majoritatea oamenilor timpului meu. Se poate să am plăcere auzind o muzică de Bach, dar fiind obosit să vreau să aud un jâzz-band. Există, deci, câteodată chiar la omul de gust acest conflict. Dar asta nu înseamnă că există opere ce au o valoare absolută. Este de-ajuns să studiem variaţiile în aprecierea pe care au avut-o operele lui Shakespeare. Voltaire zicea de Shakespeare că e „un barbar beat”. Dar în sec. XIX-lea opera lui Shakespeare a fost din nou apreciată. Deci opera de artă are o valoare relativă. Toate astea ne duc la întrebarea: care sunt criteriile după care ierarhizăm operele?... S-au creat multe criterii, căci există acel conflict între valoarea pe care o dă lumea şi aceea pe care o dăm moi. Cineva care consacră o operă e un subiect oarecare. Când judecăm o operă pentru prima oară, suntem supuşi la plăcerea subiectivă. Care sunt, deci, valorile după care apreciem un tablou ca bun sau rău... E greu de spus.

S-a spus că o operă are valoare când e originală. Dar originalitatea i-o recunoaşte cel care apreciază. Erau pe vremea lui Corneille poeţi ce se credeau a fi originali ca şi acesta, dar de care azi nici nu se mai pomeneşte. La început operele lui Ibsen sau Wagner au fost fluierate, iar Ibsen a fost chiar comparat cu Scribe. Cu toate astea, raportându-ne la trecut, putem valorifica autorii după gradul de noutate ce l-au adus în epoca lor. Bolintineanu e azi aproape ridicol, dar pentru vremea lui era original. Aceasta e ceea ce se numeşte critica istorică. Să ne punem întrebarea: de ce unui om de bun gust care ar citi o poezie de Bolintineanu, azi nu-i mai place?... Ne este indiferent dacă opera a apărut azi sau acum o sută de ani, totul e să ne facă plăcere. Iată, deci, că originalitatea este relativă.

Autoritatea. De la Descartes încoace, autoritatea nu

mai are importanţă. Dacă D-l M. Dragomirescu îmi spune că cutare operă este genială, sunt obligat să-l cred numaidecât şi să o apreciez ca atare?! Unii consideră pe Taine sau Brunetière ca lipsiţi de gust. Criticul care de obicei nu are intuiţie artistică, nu e critic adevărat, căci el trebuie să aibă tocmai această intuiţie artistică.

Se mai spune că este importantă o operă, atunci când place la multă lume. De pildă, printre atâţia oameni cărora le plac Medelenii lui Ionel Teodoreainu, trebuie să fie şi oameni de gust. Deşi A. France are ediţii numeroase, G. Ohnet era foarte citit şi avea ediţii mult mai numeroase decât dânsul. Au fost apoi autori care la început n-au fost de loc citiţi. Editorul lui Marcel Proust spune că atunci când au apărut „Les Plaisirs et les jours", timp de 20 de ani nu s-a vândut niciun exemplar. Astăzi însă Proust e foarte la modă.

Ar mai fi de luat în considerare intensitatea sau adâncirea impresiei. Un tablou ce ne zguduie e mai important decât unul care ne lasă reoi. Dar asta depinde şi de dispoziţia mea, care variază de la zi la zi.

Atunci recurgem la durata plăcerii. Dacă citirea unei opere îmi face plăcere, şi recitind-o peste câţiva ani am aceeaşi plăcere, înseamnă că acea operă are o valoare în ea, căci durata are o valoare oarecare.

După trecerea în revistă a atâtor criterii, ne punem din nou întrebarea: care e valoarea estetică?

Singurul criteriu ar fi un principiu de unitate între intenţia autorului şi reuşita realizării. De fapt, cum spune Tarde, o operă de artă este o problemă care are o cunoscută şi o necunoscută. Voiesc să fac o statuie, am o temă, un scop; dar întrebarea e: care e realizarea ei?... Deci, putem pune la bază criteriul de „reuşit" sau „nereuşit". Criticul de artă va trebui, înainte de toate, să caute să vadă care a fost intenţia autorului; dacă acesta m-a avut niciuna, cu atât mai rău, dar dacă a avut, criticul de

artă trebuie să vadă cum a realizat-o. Reuşita sau nereuşita în raport cu intenţia, va fi singurul criteriu obiectiv, dar care în acelaşi timp ţine seamă şi de subiectivitatea autorului 30.

Alt aspect al criticii estetice este gustul. Acesta este complementul oricărui criteriu estetic. Oricât am compara aspectul artei şi am fi stăpâni pe apreciere, fără gust n-am şti dacă o operă este reuşită sau inu. În „Journal”-ul lor, fraţii Goncourt compară pe Taine cu un câine de vânătoare, care are toate calităţile, dar căruia îi lipseşte gustul. Taine era un mare savant, dar îi lipsea gustul. Taine era şi un bun comentator şi explica foarte bine o operă de artă, dar în faţa unui autor nou nu putea spune dacă o operă are sau nu valoare. Ce este gustul?... Sunt mai multe note ce-l constituie.

1. *O formă a senzualităţii*. Un om auster, care nu are legături cu realitatea, nu poate să guste o operă. La originea sa, gustul se identifica cu simţul gustativ, apoi noţiunea s-a generalizat. Ceea ce facem în critica estetică atunci când ierarhizăm operele, face şi un gastronom atunci când spune că cutare mâncare este mai bună decât alta. Şi fineţea celui ce apreciază o operă de artă e ca şi a lui Savarin, care în mâncăruri deosebeşte nuanţele cele mai fine. Simţul acesta îl găsim în special la colecţionari, care sunt foarte senzuali. Bibliofilii, zice A. France, sunt senzuali, le place o carte cum le place o femeie. Iată doi mari critici: Faguet şi Lemaître. Primul disecă o idee la maximum. El nu e bun critic decât în ceea ce priveşte ideile, din care cauză a negat arta lui Baudelaire. Al doilea, nu era savant, nu era bun dialectician, dar avea o sensibilitate ascuţită, putând astfel să prindă intuitiv opera de artă.

2. Dar, remarcă Thibaudet într-un studiu publicat în „Journal de Psychologie” din martie 1926, intitulat „Jugement et goût”, *gustul este o chestie de cultură*. Nu

poţi compara nişte tablouri decât atunci când ai văzut multe tablouri. E greu să fii un critic literar, dacă nu cunoşti capodoperile literaturii. Thibaudet citează ¡pe J. Stuart Mill, care zicea că e mai bine să fii Socrates în închisoare, decât un porc sănătos şi liber. Totul depinde aşadar de plăcerile conştiinţei, nu ale corpului. Dar ca cineva să redea aceste stări, trebuie să fi trecut şi prin cea a porcului şi prin cea a filosofului închis, ca apoi să poată să spună care plăcere e de preferat. Gustătorii de vinuri spun cum este un vin, dar după ce au gustat foarte multe vinuri.

3. E o *aptitudine către tact*, *către proporţie* şi care constă în a căuta să împaci gustul tău cu cel al publicului. În senzualitate să procedezi cu tact ca să-ţi creezi autoritate. Să faci apoi un decalaj între impresia plăcută de azi şi ieri, să aştepţi şi să scoţi o apreciere imparţială. Această stăpânire de sine duce la autoritate. Aprecierea să fie între ceea ce crede publicul şi ceea ce crezi tu. Se poate ca un critic să aibă preferinţă pentru urnele opere ce nu sunt de artă, de asta trebuie să vadă şi gustul publicului sau măcar al său în momente diferite. Gustul se compune din aceste trei nuanţe contopite în aceeaşi persoană. Numai că acest gust evoluează. Există un gust clasic, unul romantic.

Noţiunea de gust evoluează mereu, dar tinde să se obiectiveze şi să se fixeze. Această fixare formează critica. Critica lui Voltaire sau Saint Beuve se bazează pe gustul timpului lor.

Critica de artă ar fi o îmbinare de atitudini ce explică şi apreciază. De aici o critică explicativă, cum este a lui Taine, şi alta „judecătorească”, cum îi spune Dobrogeanu-Gherea. Explicaţia e mai mult sociologică, ea ne spune de ce o operă a apărut într-un anumit timp, într-un anumit mediu, ne arată influenţa acestui mediu etc. Critica psihologică constă în a arăta opera în raport cu psihologia

autorului, a arăta cum o anumită constituţie psihică şi anumite împrejurări fac ca o operă să fie astfel şi nu altfel. Critica estetică propriu-zisă constă în a arăta cum fiecare autor are un anumit mod de tehnică, are o anumită memorie, imaginaţie etc., şi pe care le aplică într-un anumit fel. Critica judecătorească constă în a arătat dacă o operă e bună sau rea. Critica aceasta dădea într-un timp chiar reţete artiştilor.

Cine poate face mai bine critică?... Criticii sunt atacaţi de artişti. Ei spun că pentru a înţelege o operă de artă, trebuie să ştii să o faci, dar acest lucru îl face numai artistul. Criticii spun că creaţia e o expansiune naivă, şi având simţ critic, nu poţi crea. Dar simţul critic îl au numai criticii. Sunt puţine persoanele care s-au ocupat cu critica şi care să fi avut cele trei calităţi de care vorbeam mai înainte. Ei sunt de multe ori lipsiţi de gust, ca Faguet sau Taine, şi neavând sensibilitate n-au nici intuiţia directă a operei de artă. Artiştii, de asemenea, nu pot fi buni critici, fiind prea expansivi. Cei mai buni critici sunt amatorii de artă, care îşi trăiesc viaţa între operele de artă. Au bun gust, dar nu-l arată. De multe ori înşişi criticii îi consultă asupra unui tablou scos la licitaţie sau asupra unei cărţi de care un autor vrea să ştie dacă va avea sau nu succes.

O altă problemă de estetică este realizarea fenomenului estetic. De fapt e problema artei, căci esteticul îl scoatem din operele deantă. S-ar părea că opera de artă e concretizarea intuiţiei estetice. Categoria artistică ar coincide, deci, cu cea estetică, în Germania există ceea ce se numeşte Şcoala artei, în care Utitz a făcut deosebirea între artistic şi estetic. Esteticul e un ideal pe care în operă nu-l găsim pur, căci alături de el sunt elemente anestetiice, cum este sentimentul religios, cel moral etc. Esteticul pur nu este cu putinţă, căci artistul e şi el un om ca ceilalţi oameni, şi oricât ar fi de încordată atenţia sa pentru realizarea tehnică, are totuşi oscilaţii.

Oricât ar fi de încordat un artist, ca de pildă Flaubert, introduce în operele sale aprecieri ştiinţifice, morale etc., care nu mai sunt ale artistului, ci ale cetăţeanului Flaubert. Deci artisticul e mai mult ca esteticul. Trebuie să distingem două feluri de arte: o artă în sensul romanului lui Dostoievski sau Tolstoi, care are multe elemente anestetice. De pildă, în „Război şi pace" sunt consideraţii asupra creştinismului, războiului, a morţii etc. în romanul care vrea să copieze realitatea, nu se prea face estetică pură. Sunt anumite domenii în care aceasta este posibilă. De pildă un bibelou, un sonet de Jean M. Héredia. Acestea se pot preta la o atenţie încordată pentru realizarea esteticii pure. În romain sau în epopee găsim şi elemente de ordin moral, religios etc. Esteticul, deci, coincide cu artisticul numai în arta minoră32. În arta mare: roman, tragedie, nu este posibil acest lucru, esteticul fiiind ca metalele ce nu pot sta în aer fără să se oxideze. Dar asta nu înseamnă că la baza acestor opere de artă nu stă mai întâi realizarea estetică.

Respingem deci teza că arta ar fi realizarea integrală a fenomenului estetic. În opera de artă, pe lângă preocuparea de a realiza fenomenul, mai găsim o sumă de alte elemente anestetice. Acei care vor să spună că opera de artă e preocupată numai de fenomenul estetic, izolează de fapt o parte din opera de artă. Există o deosebire între estetic şi artistic. Noţiunea de artă depăşeşte esteticul. N-avem decât să luăm o operă cu pretenţii de pură estetică, cum e Madame Bovary a lui Flaubert în care se găsesc, pe lângă elementele estetice, o mulţime de atitudini politice, morale, sociale, ale autorului. Elementul estetic stă pe planul întâi, dar nu realizează ultima esenţă a operei de artă. De fapt, tendinţa aceasta de a izola esteticul e recentă, şi e reprezentată mai ales de Flaubert. Înainte de el nu exista această tendinţă. Sunt mai multe motive care determină aceasta. Astfel e fatal să domine şi alte

elemente ainestetice, căci atenţia nu poate fi mereu concentrată, ci oscilează. Pe de altă parte stările de conştiinţă se asociază uneori inconştient. Descriind un sentiment social, autorul de cele mai multe ori ia o anumită atitudine. Opera de artă e rezultatul totalităţii sufletului şi oricât ar fi de deosebit artistul de ceilalţi oameni, el e om ca şi ei. Artistul nu e un obsedat de ideea estetică pură. Am văzut că în psihologie domină concepţia structurală. Iată deci de ce opera de artă depăşeşte intenţia estetică. Dar se poate şi altceva: uneori esteticul apare fără intenţie, precum şi invers, vreau să realizez esteticul, dar nu reuşesc. Cei care făceau catedrale gotice aveau gânduri religioase, de sacrificiu către Divinitate; dar reuşeau, fără să vrea, să realizeze esteticul. În „Cina cea de taină" a lui Leonardo da Vinci găsim şi intenţii religioase. Acelaşi lucru se vede într-o pictură cu subiect pur omenesc. Aceste valori anestetice ajută şi ele fenomenului estetic. O operă ce ar fi pur şi simplu estetică, ar apărea cam săracă. Elementele anestetice servesc drept cadru fenomenului estetic. Deci, noţiunea de artistic se deosebeşte de cea de estetic. Dozarea elementului estetic variază după diferite arte. Într-un covor găsim de pildă numai combinaţii de linii şi de culori. Iată deci, că dozarea artisticului se face după artă.

Valoarea artei în cultura omenească a fost apreciată extrem de divers. După părerea lui Platon, reluată de Tolstoi în timpurile moderne, se pretinde că arta e un ferment de imoralitate. Sub orice formă, fie că ne prezintă linii sau sunete armonioase, arta tinde către moliciune şi prin asta aduce o scădere, în „Sonata Kreutzer", Tolstoi arată ce contribuţie are muzica mai ales în amor. Din cauza asta se pronunţă contra lui Shakespeare 33, Wagner, Beethoven. Prudhon crede că cu cât o societate e mai în decadenţă, cu atât mai puternică e arta sa. De pildă, arta este înfloritoare în societatea alexandrină sau în sec. XVIII-

lea în Franţa. Arta este un lux şi luxul îl întâlnim în perioadele de descompunere. Ar urma atunci că valoarea artei este nulă. Trebuie să remarcăm însă că arta nu apare în epocile de decadenţă. Arta nu e un lux, ci la unii oameni este o necesitate, o consolare când sunt necăjiţi. Arta apare şi în societăţile cuprinse de mizerii imediat după război. Apare apoi şi în timpuri de sănătate, de vigoare ca în Franţa în evul mediu, sau în Grecia din vremea lui Pericles. Arta are un rost şi deci şi o valoare. Arta e o anumită cunoaştere, ea ne dă informaţiuni, ne dă chiar adevărul. Ea e un mijloc de cunoaştere dar numai a individualului. Această cunoaştere e intuitixă.

Autori ca Benedetto Groce şi Bergson cred că arta e o cunoaştere anti-intelectuali Stă, care poate completa ştiinţa.

În al doilea rând arta poate îmblânzi, este un instrument de culturalizare. Rareori un artist este rău, brutal, căci arta îl face dezinteresat, „îl eliberează" cum spune Schopenhauer. Utitz arată că de multe ori omul este rece, străin faţă de multe principii morale, religioase etc., şi nu le-ar accepta dacă nu ar interveni arta. Multe adevăruri pătrund pe calea artei care combătând răceala principiilor, ne face să le acceptăm, căci le dă o formă plăcută. Se vede, deci, că arta nu este imorală, şi că, dimpotrivă, morala ei e de primul rang.

Clasificările artei. Vedem că există diferite arte: muzică, poezie, teatru, dans, fiecare cu legi speciale. Cu toate acestea ne putem întreba dacă aceste feluri de artă nu au ceva comun între ele, care să constituie ARTA. R. Wagner era protagonistul ideii că artele trebuie să se asocieze. Între diferitele arte sunt legături evidente. Aşa arhitectura, sculptura, pictura presupun desen. Novalis spunea că în arhitectură există un ritm şi definea arhitectura ca fiind o muzică solidificată. Pictura presupune linii, desen şi chiar sculptură, căci în pictură

apar perspectivele în relief. Între poezie şi muzică e o legătură strânsă. Simboliştii au o poezie muzicală. Teatrul – însă este cel mai complex căci presupune: poezie, mimică, dans, o artă a regizoratului, decorurile lui presupun pictură. Şi astfel am ajunge la concepţia lui Wagner. Această filiaţiune a fost concepută şi evolutiv. S-a pus problema dacă n-ar fi existat o singură artă la bază, care apoi s-a diferenţiat.

În societăţile primitive, valorile sunt contopite: există o singură valoare, cea religioasă, din care se deduc toate celelalte 34. La fel s-a pus chestiunea pentru artă, unii crezând că ar exista o artă primară, alţii că artele ar fi fost de la început deosebite. Wundt, Spencer, Darwin, cred că la originea artelor ar fi fost dansul, căci acesta presupune: muzică, ritm, mimică, mişcări plastice (începuturile plasticii, picturi ce sunt figuri de dans). Smartzof susţine că la început a fost mimica. Din limbajul gesturilor au ieşit celelalte arte. J.J. Rousseau crede că artele s-au născut din vorbe, căci există în emoţie un ritm al vorbelor, din care a ieşit ritmul poeziei care la rândul lui a dat naştere muzicii. Toate aceste presupuneri sunt lipsite de fundament, căci mai toate artele le găsim în viaţa popoarelor primitive.

Dar nouă ne trebuie altceva şi anume: un sistem al clasificării artelor. Aristot deja deosebise arta spaţială, – sculptura, pictura şi arhitectura – şi arta temporală, adică poezia şi muzica. Este artificială această clasificare, căci sunt arte şi spaţiale şi temporale totodată35. De pildă dansul: e o artă spaţială pentru că dansatoarea făcea mişcări în spaţiu; dar totodată e şi o artă temporală, căci mişcările ei se succed în timp. În muzică, care după această clasificare e o artă temporală, se vorbeşte totuşi de spaţialitatea sunetelor. Percepţia unei sculpturi o facem succesiv, deci în timp.

O altă clasificare ar fi aceea care împarte artele în: arte subiective, care exprimă stări sufleteşti, ca de pildă

arhitectura şi muzica, şi arte obiective ca pictura şi sculptura, care imită elementele naturii.

O a treia iclasificare aceea a artelor ce se bazează pe senzaţii şi a artelor ce se bazează pe suprasenaibil, pe idei. Arte ca pictura, care ne descriu un copac, me dau senzaţii vizuale, pe când într-un roman adeseori la mijloc este o idee. Artele de senzaţii se împart în vizuale şi auditive. În ce priveşte aceste arte senzoriale, s-a pus întrebarea dacă numai ochiul şi urechea sunt simţuri estetice. Guyau, în „Problèmes de l'Esthétique contemporaine" crede că şi senzaţiile gustative sau olfactive pot fi estetice. De pildă, o mâncare fină, sau o dozare fiină de parfumuri. Acestea scapă însă comparaţiei estetice şi deci şi criticii estetice. Clasificări ale artelor, cu o bază mai serioasă, ar avea sens numai atunci când aceste clasificări ar avea la bază o realitate psihologică, căci atunci clasificarea ar fi naturală. Vedem însă că artele se grupează într-un sistem oarecare, şi poate este îndreptăţită ideea că artele ar putea fuziona într-o artă unică.

Cu acestea am terminat estetica generală, adică a diferitelor aspecte ale fenomenului estetic. În această parte ne-am pus numai întrebările generale.

B. ESTETICA SPECIALĂ

Toate prelegerile de până acum fac parte din estetica generală 36. Dar după cum există o Sociologie generală şi una specială, tot aşa există şi o Estetică generală şi alta specială. Cu aceasta din urmă ne vom ocupa de acum înainte.

Opera de artă depinde de multe influenţe şi determinări, şi estetică specială se ocupă tocmai eu condiţionarea operei de artă. Distingem trei mari capitole:

1. Opera e rezultatul unui organism, deci vom avea o serie de condiţii biologice. Aici vom studia:

a. Influenţa instinctului sexual, b. Relaţiile dintre artă şi joc, c. Arta şi utilitatea, estetică evoluţionistă.

2. A doua serie de condiţionări sunt cele psihologice. Aici vom studia:

a. Psihologia artistului; ce se cere de la un artist, spre a fi artist în adevăratul sens al cuvântului.

b. Psihologia artistului în momentul creaţiunii c. Psihologia emoţiei estetice, deci psihologia spectatorului.

d. Psihologia tehnicii speciale a fiecărei arte.

3. Condiţionarea sociologică a operei de artă: rasă, mediu, legăturile artistului, clasa socială, legătura artistului cu publicul său.

O altă problemă ar fi legătura artei cu religia, cu morala, cu economia.

O parte ce ţine şi de Sociologie şi de Estetică este arta genetică 37.

A. Arta şi instinctul sexual

Bibliografia acestei teme cuprinde între altele:

DARWIN, Originea speciilor; FREUD, Introduction à la Psichanalise; R. DE GOURMONT, Le chemin de velours; O. RANK, Der Künstler; CH. LALO, La beauté et Vinstinct sexuel.

Din antichitate până astăzi, remarcăm două curente în această privinţă: un curent ce nu constată nicio legătură între artă şi instinctul sexual, şi un alt grup de gânditori care arată diferitele influenţe pe care le are instinctul sexual în creaţia artistică. Primul grup încearcă să arate că arta nu are în ea nimic erotic, că arta e o sublimare, o contemplare. Schopenhauer zicea că artistul se ridică deasupra tuturor apetiturilor. Numai prin artă, prin contemplarea artistică, crede Schopenhauer ne degajăm de voinţă. Dacă arta nu 38 e contemplaţie senină prin influenţa erotismului, atunci arta nu mai este pură. O altă argumentare, în acelaşi sens, susţine39 că arta e un lux, o atitudine dezinteresată. Urmează că arta nu e pătată de nicio influenţă de aşa fel. Arta începe acolo unde instinctele trupului nu mai au niciun rol. Al treilea

argument e adus de teoria „Einfühlung”-ului, prin care se susţine că arta a încorporat sufletul în integritatea sa; dar instinctul sexual e numai o parte şi aceea interesată, a sufletului nostru. Th. Lipps spune că un bărbat nu caută în artă realizarea femeii, după cum nici femeia nu caută realizarea bărbatului. Arta o contemplăm ca om în genere: „Einfühlung”-ul e o simpatie totală, e simpatia calităţii de om în genere. Cam acestea sunt argumentele pe care se bazează primul punct de vedere.

Din experienţa comună însă constatăm că există o legătură între artă şi instinctul sexual. Aşa, poezia apare odată cu pubertatea. Multe fapte ne arată că majoritatea artiştilor au produs atunci când amorul le era mai puternic, în tinereţe. Platon, în „Banchetul” povesteşte un mit prin care arată că la început amorul coincide cu arta. Arta s-ar fi născut din geniul prosperităţii, sedus de geniul sărăciei, din care a ieşit dragostea, care e etern omenească. Dragostea coincide cu arta, căci ea e realizarea terestră a unei copii, care în lumea ideilor reprezintă40 arta pură. Vas sari, în „Biografiile pictorilor Renaşterii”, ca să arate legătura dintre frumuseţe şi dragoste, povesteşte cum Filip Ol lini a ales o călugăriţă inocentă drept model pentru Madona, dar care în urmă a devenit Venus, căci artistul se îndrăgostise de ea.

Răspunsul adevărat ne vine de la Darwin, care a arătat legătura strânsă ce există între artă şi instinctul sexual. Fiinţele, crede Darwin, se aleg după criteriul frumuseţii. Chiar plantele, care sunt fixe, au găsit pentru aceasta un subterfugiu: au produs flori care atrag fluturii ce fac fecundaţia. Dar s-a observat că ceea ce atrage pe fluture către floare nu este frumuseţea, ci hrana pe care el o găseşte. Florile artificiale, oricât de frumoase, nu atrag fluturii cât timp nu se presară pe ele puţin zahăr. La păsări, e cunoscut cântecul lor în legătură tocmai cu nevoia sexuală. Aşa privighetoarea cântă, cocoşul sălbatic

dansează, numai spre a atrage femela. Apoi culorile penelor, care sunt mai vii la păsări în epoca unirii sexuale. Nevoia estetică se confundă, deci cu cea sexuală. Se remarcă apoi şi cochetăria femelelor, la alte specii, până la om, la care îmbrăcămintea are rolul penelor păsărilor. Wallace constată că această împodobire e rezultatul unei plenitudini de viaţă. Dacă creşte vitalitatea, se nasc şi culorile. În epoca nesexuală, scăzând vitalitatea, dispar şi culorile vii ale penelor. Pennier spune că în aceste perioade sexuale, secreţiile interne produc cântecul, culorile frumoase etc. Se constată că în acest timp animalele au o intoxicaţie, iar la unele reptile apare chiar veninul. Este indiferent dacă aceste culori sau cântece se datoresc unei intoxicări, totuşi nevoia de agreabil ¡începe aici. În perioada aceasta, animalele încep să se împodobească. La oameni găsim un hiatus, căci se constată că la sălbatici, de pildă la popoarele din centrul Australiei, nu există nicio legătură între artă şi instinctul sexual. La aceste popoare arta nu e de natură erotică, ci de natură religioasă, magică, socială.

Hyrn ne arată că dansurile şi cântecele primitivilor au numai în parte ca motiv instinctul sexual, şi că de cele mai multe ori îmbrac ar ea cu pene şi tatuajul e un semn totemic, un simbol războinic, alteori un simbol magic. Numai arareori, împodobirile acestea au la bază un sentiment erotic. La triburile evoluate, la Irochezi de pildă, găsim o preponderenţă a instinctului dragostei. Lucrul acesta n-a trecut neobservat, şi Nietzsche îi răspunde lui Schopenhauer arătându-i cum se explică intervenţia sentimentului de dragoste în artă.

Şcoala freudistă însă ne dă răspunsul cel mai satisfăcător. Freud arată că dorinţa sexuală „libido”, caută să se manifeste în permanenţă. Dar acest lucru este oprit de societate, şi atunci această oprire nu rămâne fără urmări, ci dorinţa împinsă în inconştient se răzbună sub

forma visului, a lapsusurilor. La alte persoane însă se sublimează şi se transformă în reverie artistică. Arta e exprimarea inconştientă a acestei dorinţi sexuale. Şi artiştii mari au fost cu atât mai mari, cu cât au fost mai căşti. Goethe crea mult atunci când n-avea niciun fel de legături; la fel Heine, Nietzsche. O prietenă a lui Voltaire, Madame de Deffaud, a spus despre dragoste: „L'amour je ne le parte pas, mais je le fals". Dar ea n-a creat nimic. În operele lui Wagner mai întotdeauna trebuie să apară o femeie care e pusă să aleagă între doi bărbaţi. Căci Wagner a iubit două femei: pe Matilde Wesendof şi pe Cos. Wagner, şi pe amândouă a trebuit să le smulgă de la alţii. Stendhal prezintă cazul invers. Aşa, eroul său Jules Sorel este atras de două femei la rivalitate, căci acesta era şi propriul său caz. Însuşi Aristotel vorbise de Katarsis, de purificarea prin artă. Arta e o supapă care ne permite să ne uşurăm de instincte. Cineva care simte nevoia să omoare, se uşurează văzând la teatru un omor. La fel, cine nu cheltuieşte în viaţă instinctul sexual, îl cheltuieşte în artă. Iată deci legătura dintre artă şi instinctul sexual. Dar, urmează de aici că instinctul sexual coincide cu creaţiunea frumuseţii. A iubi înseamnă a nu vedea defectele, ci a ridica urâţenia la ideal: „Femme aimée n'est pas laide". Stendhal spune că pentru a fi iubită, o persoană trebuie să aibă şi ceva defecte, căci numai aşa lasă loc imaginaţiei celuilalt să o idealizeze. O femeie foarte frumoasă nu mai are loc să fie idealizată. Balzac, în „Fiziologia dragostei" spune: „Fericite femeile imperfecte, căci lor le e lăsat amorul". Iată deci că dragostea caută şi urâtul, ca să-l poată idealiza. În rezumat: instinctul sexual e un principiu puternic în creaţiunea artistică, dar mai este nevoie şi de alte elemente 41.

B. Estetica evoluţionistă

Opera de artă e influenţată deci de factori biologici. Urmează să vedem dacă, în afară de instinctul sexual, nu

mai există şi alte impulsii. Anume, vom vedea dacă opera de artă nu are vreo legătură cu punctul de vedere practic. Spuneam că Estetica se clădeşte deasupra intereselor de conservare, nu are nimic practic. De la Spencer încoace se vorbeşte totuşi de o legătură dintre util şi frumos. Se spune că opera de artă are o valoare degajată de însuşi scopul ei. La început opera de artă nu era dezinteresată: artistul, urmărind alte scopuri, a făcut, artă fără să vrea.

Unii spun că opera de artă ar coincide cu agreabilul. Max Nordau în *Paradoxele psihologice* zice că esteticul ar fi un aspect al seninătăţii. El dă ca exemplu senzaţia de miros. De ce mirosul de trandafir este frumos iar cel de cadavru urât?... Pentru că contactul cu un cadavru periclitează sănătatea, dar un trandafir nu ne poate face niciun rău. Trandafirul e frumos, pentru că e agreabil. Un alt exemplu e sublimul, în care intră şi un element de teroare. Dacă privim un oraş incendiat ni se pare sublim; dar dacă am fi din acel oraş am mai avea oare sentimentul sublimului? Sublim avem numai când suntem la adăpost în faţa unui pericol. Marea pe timp de furtună nu ne-ar mai părea frumoasă dacă am fi noi înşine în primejdie. Dar să mergem mai departe. Într-o operă de artă ne place, într-un anumit grad, varietatea. După Max Nordau, ne place varietatea căci este un excitant care sporeşte viaţa sufletească.

Guyau spune că aspectul lucrurilor e un stimulent nervos. Nu ne place disproporţia, căci e o ameninţare. Tumul înclinat din Pisa nu le place unora, căci se tem că dacă s-ar sui în el ar pufcea să cadă. Epitetul de drăguţ e un concept matern, e nevoia de a mângâia un copil, nevoia de protecţiune maternă. Nu mai vorbim de motivul pentru care au apărut unele arte, cum e, de pildă, arhitectura. O casă ne adăposteşte de (intemperii, e deci ceva util înainte de a fi frumos.

Muzica, după K. Bücher, e un expedient al forţelor

vitale în timpul lucrului. Prin ritmul ei, muzica desfăşoară o mai mare energie. Lucrătorii ce sapă sau seceră, cântă în acelaşi timp. Mişcarea are doi timpi: unul de încordare şi altul de relaxare. Acesta este tocmai ritmul. Deci muzica s-a născut din nevoia de a facilita mişcările corpului. Plastica nu este la popoarele primitive altceva decât nevoia de a face talismane pentru a îndepărta spiritele rele. În grote, pe pereţi, pe copaci se găsesc desene care sunt formule magice. De aici se poate vedea că arta este legată de utilitate.

Există o lege a diferenţierii valorilor. La început toate valorile au fost contopite; cu timpul însă s-au diferenţiat. Pe măsură ce se diferenţiază, esteticul se desprinde de util. Azi artistul creează dintr-un excedent, pe vremuri n-a fost tot aşa. Estetica evoluţionistă identifică utilul cu esteticul în trecut; dar unii zic că chiar astăzi există strânse legături între aceste valori. Punctul acesta de vedere a fost susţintut de Guyau în *Les problèmes ésihetiques contemporaines*. El zice: „când spunem despre o mişcare că e frumoasă, spunem că e făcută cu uşurinţă, fără efort”.

După Guyau, trebuinţele vitale devin estetice. Spencer dădea ca exemplu de anestetic acţiunea de a mânca. Când mă duc în hală să cumpăr de mâncare, nu e ceva estetic. Dar, spune Guyau, clacă însetat te duci la hală şi vezi nişte piersici frumoase, contemplarea lor e amestecată cu dorinţa de a le mânca. Dar el merge mai departe. El distinge patru trebuinţe primordiale: nevoia de respiraţie, de reproducere, de nutriţie şi de mişcare. Fiecare din aceste trebuinţe dau naştere la un gen de artă. Ce poate fi mai frumos, zice Guyau, decât ceva plin de viaţă?... Ce este estetica sportului, altceva, decât estetica respiraţiei?... Nutriţia. Un convalescent este urâţit de boală; dar un om ce se hrăneşte bine este frumos. Reproducerea. Dragostea este stimulată de frumos, iar

frumosul este stimulat de dragoste. Mişcarea. Din armonizarea mişcărilor s-a născut dansul. De fapt, spune Guyau, ceea ce constatăm e un adevăr popular. Bunul simţ popular spune de un câmp că e frumos, când dă grâu bun. O femeie sănătoasă se zice că e frumoasă. Guyau citează cazul lui Grand Allen, care, vorbind cu un ţăran, îi spune? a are o casă frumoasă, căci în adevăr avea o casă sus pe o «tinca, lângă ţărmul mării. Dar ţăranul îi spuse că în adevăr casa lui e frumoasă căci de pe o fereastră se poate vedea un câmp de vartă. Deci chiar azi, după Guyau, esteticul şi utilul sunt unite. Parte* biologică are o influenţă oarecare, dar foarte indirectă şi adeseori produce un fenomen anestetic. E probabil faptul că o dată arta a fost unită cu utilul. Dar chiar la primitivi se găseşte o speţă de artă utilă şi alta inutilă. Sunt deci două feluri de cauze pentru apariţia artei: unele născute din nevoi practice, iar altele din joc.

C. Arta şi jocul

Bibliografia «temei în discuţie cuprinde între altele:

T. VIANU *Arta şi jocul* („Revista de filosofie" nr. 1); DELACROIX, *Psichologie de Vart*, primul capitol; K. GROOS, *Die Spiele der Menschen*.

Indicaţii se mai găsesc în Spencer, în Guyau, şi în cele mai multe tratate de estetică. Pe vremea lui Schiller se credea că arta e un lux, n-are în ea nimic practic şi prin asta se apropie de joc. Spencer identifică arta cu jocul. Sensul acestei identificări 42 a fost precizat de K. Groos care zice că arta e identică cu jocul în momentul contemplării, dar nu şi în momentul creaţiunii. Pentru artist, creaţiunea nu e un lucru uşor, ci din contra, ceva foarte serios. Pentru artistul de azi emoţia e ceva serios, căci are un material pe care-l lucrează. La primitivi însă arta tinde să se identifice cu jocul, căci e simplă, e o expresie directă a sufletului lor. La primitivi, deci, se confundă arta cu emoţia artistică şi cu creaţia.

Sunt, e adevărat, puncte de asemănare între artă şi joc. E drept că şi arta şi jocul se nasc dintr-un surplus de energie. Şi jocul şi arta isâţit o deserţiune din realitate. Delacroix constată că sunt jocuri de raţiune şi de reverie. Jocul de şah e un joc de precizie, pe când altele se confundă cu însuşi idealul nostru. Copilul care merge călare pe un băţ, face acest lucru pentru că el are ideea că merge chiar pe un cal. Jocul acesta coincide cu reveria, care nu e decât realizarea unei dorinţi în timp de veghe. Arta e tocmai această reverie a multor lucruri ce trec din realitate în fantezie. Autorul, ca şi copilul, întruchipează un vis al său în opera de artă. Actorul stabileşte legătura ducre artă şi joc. Căci nu trebuie să ne gândim numai la ocurre de acţiune ci şi la cele de reverie.

Noţiunile acestea însă nu trebuie să le confundăm, căci nu (vice copil care se joacă e un creator de artă. Dacă arta şi jocul ar fi acelaşi lucru, ar însemna că toţi copiii care au un surplus de energie sunt copii-artişti. Dar e tocmai contrariul, căci copiii-artişti sunt puţin degeneraţi. În Germania, la Darmstadt, s-a făcut o expoziţie de artă a copiilor şi s-a observat că aproape toţi copiii-artişti erau debili. Şi aceşti copii dacă sunt întremaţi pierd simţul artei43. Dessoir arată că majoritatea copiilor-artişti mari nu se jucau. De exemplu: Beethoven, Mozart. Dar mai sunt şi alte consideraţiuni care ne fac să deosebim jocul de artă. Deosebirea între joc şi artă e că artistul îşi alege mijloacele de realizare; sunt artişti care nu lucrează decât într-un anumit material, pe când pentru copil orice este bun de joacă. Afară de aceasta, arta urmăreşte o creaţie obiectivă, pe când jocul e efemer, dispare. Nu există o istorie a jocului. Este în artă, deci, o permanenţă a scopului, spre deosebire de efemeritatea jocului.

Dar mai e şi altceva. La primitivi, arta, aşa cum ne-o prezintă Hyrn sau Groos, apare în legătură cu activitatea serioasă, nu cu jocul. Am văzut că muzica s-a născut din

ceva serios. Apoi desenul acelor talismane reiese din nevoi religioase. Pe de altă parte e adevărat că multe aspecte ale artei sunt datorite jocului, dar există şi o artă cu caracter practic. D-l. T. Vianu zice că aceste două tendinţe vor deveni mai târziu problema artei pentru artă sau a artei cu tendinţă. Arta izvorăşte când din o nevoie practică, când din o nevoie de joc.

Bibliografia privind condiţionarea psihologică a operei priveşte atât pe creator cât şi pe receptor. Iată câteva lucrări privind creaţia:

RIBOT, Essais sur Vimagination créatrice; SÉAILLES, Essais sur le génie dans V art; VOL KELT, vol. III; UTITZ, Estetica, vol. II capitolul Der Künstler; MÜLLER FREIENFELS, Psychologie der Kunst şi Der Deuken und die Fantesie; DELACROIX, Psychologie de Vart; LALO, Journal de Psychologie, 1926 Inconştientul în artă.

Observaţii asupra creaţiei găsim în:

FLAUBERT, Corespondenţa sa; GOETHE, Wahrheit und Dichtung; ROUSSEAU J.J., Confesiunile; FRAŢII GONCOURT, Jurnalul; JULES RENARD, Jurnalul; AMIEL, Fragmente din Jurnalul său intim; BENVENUTO CELLINI, Memoriile; STENDHAL, Autobiografie; STRINDBERG, idem; RODIN, Convorbirile sale, adunate de P. CZELL.

Artistul care creează, ca şi cel ce gustă opera de artă, trec prin sentimente diferite. Arta e un produs psihic. În tratatul românesc al Domnului M. Dragomirescu, se găseşte ideea că arta e un produs psiho-tfizic. Şi argumentându-se arată că arta se încorporează într-o materie. Aşa, o carte e de hârtie, e mare, mică, are o culoare. O statuie e făcută din marmură. După părerea noastră estetica nu este chemată să se ocupe de ceea ce este fizic în opera de artă. E inutil să adăugăm că arta e şi fizică.

Opera de artă cuprinde două ipostaze: emoţia şi creaţiunea – productivitatea propriu-zisă a artistului. Se

discută în Estetică, dacă emoţia estetică nu e acelaşi lucru cu creaţia. De exemplu când privim un tablou, repetăm, rezumăm în mod retrospectiv fazele prin care a trecut şi creatorul acestei opere. Din punct de vedere psihologic, emoţia «şi creaţia artistică ar fi acelaşi lucru. Deosebirea ar fi numai în faptul că emoţia estetică e mult mai slabă decât creaţia estetică. Diferenţa ar fi numai de grad, nu şi de natură şi calitate. Nu trebuie să cădem în această confuzie. D-l. T. Vianu, într-un studiu din „Viaţa Românească" intitulat *Emoţia şi creaţia estetică*, susţine că artistul pleacă în creaţia sa de la o imagine vagă, de la o idee generală a operei sale, apoi îşi realizează opera o printr-un proces de analiză. Fiecare parte a operei este acum concretizată. Dacă ne gândim la procesul de contemplare, lucrurile se petrec în mod contrar: percepem parte cu parte şi apoi contemplăm totul. Emoţia artistică e formată din părţi succesive. Procesul de percepere a operei de artă e un proces sintetic. Dar imaginea globală a operei vine de-abia la sfârşit. Emoţia estetică e de obicei pasivă, creaţia estetică însă este activă. Sunt deci două faze ale operei de artă: una pasivă, iar alta activă, creatoare.

Care sunt elementele impresiei estetice? Impresia de artă e o impresie plăcută; ea are un coeficient de emotivitate senzuală. Se poate însă obiecta: sunt tragedii în care, desigur, domină tristeţea. Dar şi aici găsim o plăcere, deoarece ne putem identifica cu tratarea şi nu cu situaţia piesei. Suntem atenţi mai mult la tratarea tehnică a operei de artă. Când contemplăm simţim un stimulent. Opera de artă e însoţită de elemente fiziologice. Nietzsche zicea că opera de artă e o fiziologie aplicată. Dar elementul fiziologic nu reuşeşte să arate specificitatea esteticului, căci la acelaşi grad fiziologic putem avea diferite emoţii estetice. Senzaţiile organice formează numai un cadru general pentru emoţia estetică. Primul element al

impresiei artistice e un element fiziologic general, care întovărăşeşte orice emoţie. În ceea ce priveşte gustarea operei de artă, sunt două atitudini: atitudinea omului nou44, fără cultură estetică care gustă opera de artă referindu-se numai la conţinut şi atitudinea omului cult, care este atent la tratare, la tehnica operei de artă. Aşadar avem atitudinea omului nou ce se confundă cu subiectul şi atitudinea critică a celui ce are o cultură estetică.

În privinţa modului de gustare a operei de artă, se mai poate găsi şi un alt criteriu: o atitudine spontană, instructiva, când plăcerea este intensă şi necondiţionată; şi plăcerea artistică a criticului, când acesta face confruntări cu alte opere de artă. Indivizii care gustă opera de artă referindu-se numai la conţinut, coincid cu acei ce au de la ea o plăcere spontană. Deci întâlnim o atitudine analitică, critică, şi alta spontană şi inconştientă. Cu ocazia aceasta am atins indirect şi problema Eului nostru, atunci când percepem opera de artă. Pot fi, în această privinţă, mai multe atitudini: Eul45 se confundă complet cu subiectul; sau Eul rămâne detaşat, izolat de opera de artă.

De aici două teorii relative la emoţia estetică. Prima este teoria lui Volkelt şi Lipps, a „Einfühlung”-ului, după care noi nu facem altceva decât ghicim intenţia autorului şi retrăim opera sa; ne confundăm prin simpatie cu opera de artă. De pildă, când vedem o coloană dorică, vedem în ea zvelteţea pe care a vrut s-o dea artistul. Volkelt deosebeşte două feluri de simpatii: una prin care ne confundăm cu opera de artă, dar Eul nostru rămâne conştient de el însuşi; şi alta, cea a „Einfühlung”-ului artistic, când Eul nostru dispare complet în faţa operei de artă. Delacroix aduce obiecţiuni lui Volkelt. Prima obiecţiune este următoarea: nu e de ajuns să simpatizezi cu o operă, ci trebuie să-i dai şi oiformă precisă. Arta e o construcţie de forme prin elemente estetice. Ori „Einfühlung”-ul nu presupune aceasta. De pildă, în

atitudinea animistă a primitivului, este o simpatie, dar nu o creare de artă. Simpatia nu este specifică numai operei de artă, numai creaţiei artistice. Simpatie întâlnim de asemenea în morală şi în religie. A doua obiecţiune: nu toţi cititorii sau contemplatorii se confundă cu subiectul. Sunt amatori de artă ce simpatizează cu opera, dar sunt alţii mai degajaţi de ea.

A doua teorie, e teoria contemplaţiei estetice, cu forma ei definitivă în filosofia lui Schopenhauer. În contemplare ne degajăm de Eul nostru; atunci are loc o eliberare a Eului de instincte, ne ridicăm la o stare de obiectivitate. Contemplarea estetică e singurul mijloc de a combate impulsiunile voinţei. Prin ea devenim străini de lumea exterioară, rămânem separaţi de această lume. Eul nostru are o astfel de perspectivă, încât poate deveni obiectiv. Dar pentru care dintre aceste teorii ne decidem? Ambele teorii reprezintă două tipuri de amatori de artă. Müller Freienfels este de părerea că aceste atitudini se pot concilia, fiindcă chiar există două maniere de a gusta o operă de artă. Există contemplatori sau spectatori, *Zuschauer*, şi alţii, care se confundă cu opera de artă, *Mitspieler*. M. Freienfels, în opera sa *Psychologie der Kunst*, face descrierea impresiilor pe care le-au avut două persoane când au văzut „Othello”. Astfel, una dintre aceste persoane se confunda cu opera, uita că se afla în teatru, iar alta îşi dădea seama că în faţa ei se petrece ceva artificial, teatral.

În ceea ce priveşte rolul ¡Eului în impresiunea estetică, vom deosebi un tip simpatetic, şi altul de om obiectiv, al spectatorului. Dar M. Freienfels merge mai departe: face aceeaşi deosebire pe care o făcea şi Nietzsche între tipul dionisiac – şi cel apolinic, sau deosebirea dintre spiritul clasic şi cel romantic. În a sa *Psychologie de Vart*, Delacroix completează clasificarea acestor tipuri de amatori de artă. El deosebeşte 4 tipuri: a.

acela care îşi spune propria lui viaţă, găsind într-o operă de artă episoade din viaţa lui. Acest tip se caută pe el în opera de artă. b. Acela care-şi povesteşte o istorie, fără ca să fie a lui proprie, c. Tipul ce se confundă cu obiectul operei de artă. d. Tipul care nu se confundă, ci care gustă emoţia ce s-a produs în opera de artă, tipul senzual. Care e atitudinea unei persoane ce gustă opera de artă, faţă de realitatea acestei opere?... Credem oare că opera e o stare reală sau nu?... Obiectul emoţiei estetice poate fi prezentat ca un obiect real sau ca o iluzie. Un estetician german, Konrad Lange, afirmă că orice operă de artă ne produce o iluzie conştientă. Niciodată nu credem că e o iluzie propriu-zisă.

În emoţia estetică e vorba de un complex de fenomene fiziologice. Intră aici în primul rând elemente senzuale; o anumită categorie de senzaţiuni (pentru muzică senzaţii acustice, pentru sculptură senzaţii optice etc.). Aceste senzaţii sunt legate între ele, dând naştere la anumite forme, care forme dau naştere la sentimente. Deci aici intervine a doua categorie de elemente, elementele formale. K. Groos spune că orice emoţie estetică e o imitaţie interioară. În al treilea rând vin elementele motorii. Acestea ne dau o serie de imagini, de experienţe ale trecutului. Dar o operă de artă ne place, fiindcă stârneşte asociaţiuni; deci există şi un al patrulea element, cel asociativ. De asemenea găsim şi un element intelectual, căci noi percepem sistemul logic al operei. Sunt opere de artă care conţin idei, care simbolizează anumite lucruri. Există în sfârşit o serie de sentimente ce provoacă o stare emotivă: sunt acele ce trezesc în noi o stare sufletească întovărăşită de fenomene fiziologice. Urmează să analizăm pe rând aceşti factori.

Factorii senzoriali. În faţa oricărei opere avem mai întâi senzaţii. Ba se pretinde că sunt oameni care nu au în faţa operei de artă decât senzaţii. Dar senzaţia pură, fără

percepţie, este o abstracţie. W. James spune că senzaţii pure au numai noii născuţi, căci de fapt fiecare om are percepţii, adică senzaţii, plus imagini. Dacă acestea sunt adevărate pentru psihologie, sunt şi pentru estetică, deoarece şi senzaţia estetică este o senzaţie omenească. Apoi, de obicei, când percepem ceva, percepem totul. Gând percepem „un om” îl percepem în tot nu în elementele sale. Percepţia presupune o formă, un *Gestalt*. O formă are linii, culori; deci elemente de naturi diferite, mai ales cele liniare. Dar acestea au ceva motor. Căci percepţia unei linii se face ca şi cum ochiul nostru ar fugi de-a lungul ei.

Dacă ne referim la Estetică, oamenii ce privesc un tablou nu-l privesc pentru anumite pete de culoare, ci pentru ceea ce semnifică ele. Nimeni nu pune pe un tablou culori pentru culori, ci ca să redea ceva. Cu toate acestea există o tendinţă, sub auspiciile şcolii impresioniste, care pretinde că arta trebuie să ne dea senzaţii pure. Claude Monet, Sistey, Pissaro, Renoir, au pictat crezând că trimit în ochiul spectatorului elemente pur retiniene. Arta se redusese la ceea ce sunt covoarele decorative sau arabescurile. Pe de altă parte, pictorii naturalişti pledau pentru conţinut. Punctul de vedere senzorial îl găsim şi în poezie, căci ce e altceva şcoala simbolistă?... O poezie de Malarmé: e obscură, dar citită are muzicalitate. Verlaine, într-un sonet intitulat de *Vart poétique*, spune: „De la musique avant tout chose”. Aceeaşi tendinţă o găsim şi în muzică. Dar şi aici sunt două tabere: unii care ţineau de Wagner şi care admiteau în muzică un conţinut, şi pe de altă parte muzica unui Hansliok, care zicea că muzica nu trebuie să dea decât o senzaţie plăcută urechii, prin diferite aranjamente de sunete. Această teorie e o exagerare, căci o senzaţie aduce o reacţiune a Eului ce presupune idei şi sentimente. Dar chiar «pictorul ce pune masse de culori pe pânză, vrea să evoce stări sufleteşti mai

complicate. Arta ce se reduce la decoraţie e o artă inferioară. Ea reprezintă elemente sufleteşti primitive. De aici s-a căzut în exagerări colosale ca: cubism46, sferism etc. Un tablou nu poate să nu reprezinte nimic. Au fost, cu toate acestea, curente în care se acceptau astfel de tablouri. Se povesteşte de o farsă a lui Garco 47 şi Utrillo care au pus rămăşag că la o expoziţie va fi primit un tablou astfel pictat. Şi în acest scop au legat o pensulă de coada unui măgar care de câte ori mişca coada, mânjea o pânză. În adevăr, pânza a «fost «primită şi ca să probeze cele spuse, câştiigătorul avusese precauţia să aducă un comisar care să încheie un proces verbal.

Sunt tipuri de artă senzorială şi tipuri mai complexe. Are caracter senzorial mai cu seamă arta decorativă. Arta senzorială se distinge prin mai multe caracteristici: în primul rând se fereşte de desen. În pictura lui Claude Monet numită şi simfonie picturală nu se găsesc decât culori puse unele lângă altele. În al doilea loc, arta aceasta se fereşte de perspectivă, ea nu tratează distanţa. Tablourile impresioniste sunt în acelaşi plan. Aceasta, pentru că şi linia şi adâncimea sunt creaţii motorii. În unele tablouri găsim efecte de izolare a culorii. Culorile se pun în aşa fel înctat să fie separate; iar cele apropiate sunt puse ca să iasă contrastul. Dar contrastul e izolare. De pildă pictura lui Edouard Manet. Alţii, ca Claude Monet, caută să contopească într-un acord culorile. În genere găsim imicţiuni48 între senzaţii. Sunt poeţi ce vor să redea poezia şi ca formă. Aşa este una din poeziile lui V. Hugo, care are forma de trei triunghiuri răsturnate. În piesele de teatru se amestecă elementele auditive. Într-o scrisoare a lui Scribe, citată de M. Freienfels, acesta spune că el, când scrie, mai mult aude personagiile decât le vede. În arhitectură, de asemenea. Novalis numea arhitectura „muzică solidificată”.

Al doilea factor o cel motor. Factorul acesta se

găseşte în toate percepţiunile. H. Münsterberg a arătat că aproape toate senzaţiile au la bază un element motor. O linie se percepe parcurgând-o de-a lungul cu ochiul. O pată nu se percepe decât motor, făcându-i înconjurul cu ochiul. Münsterberg arată că elementul motor e la baza actelor sufleteşti. Mai în'ai fixăm un obiect cu ochiul şi apoi îl percepem, iar nu invers. E întocmai ca şi în teoria lui James Lange, relativ la emoţie. Elementele motorii există în orice percepţie. Acestea sunt de mai multe feluri:

Elemente motorii de acomodare. Ca să percepem un lucru avem o anumită poziţie a corpului şi o anumită respiraţie. *Elemente motorii de înţelegere*. Pentru asta trebuie să-mi îndrept corpul într-o anumită direcţie.

Elemente de imitaţie. Când vedem soldaţii mergând în marş „avem tendinţa de a merge ca şi ei. Dacă e adevărat că arta este însufleţire de viaţă, înseamnă că presupune mişcare. Viaţa din artă e mişcare; dar această vivificare nu e posibilă decât cu elemente motorii. În orice proces de vivificare – întrebuinţăm elemente motorii, ce ne dau mişcarea. Această mişcare o atribuim şi lucrurilor moarte. De exemplu o şosea ni se pare că se desfăşoară ca o panglică. Un faun pictat dansând, ni se pare că chiar dansează. Doamna Veman See zice că dacă vedem un scaun, îi percepem forma şi facem astfel o mişcare. Ne acomodăm respiraţia şi corpul în vederea acestei mişcări, şi imităm dezechilibrul pus de autor, dacă de pildă, scaunul e gata să se răstoarne. Avem deci: parcurgerea cu ochiul, acomodarea şi imitaţia interioară. K. Gr o os zice că imitaţia internă e la baza artei. Prin imagini motorii se constituie imitativ obiectul. Acestea intră în artele spaţiului, care presupun linii, contur şi formă. Arhitectura e o combinaţie de linii, presupune deci acomodări, în artele ritmului de asemenea, căci ritmul e un element motor. Oamenii naivi, când aud muzica, bat cadenţa cu piciorul. Sunt melodii ce duc la dans. Ca să percep dansul,

trebuie să am o imitaţie interioară. Elementul motor intră în mare măsură şi în mimică. M. Freienfels, spune că cineva când vedea o statuie, lua poziţia ei. La fel se întâmplă la teatru, când joacă un mare artist. În literatură avem mimica personagiilor. Pe socoteala fiecăruia din personajele sale, Tolstoi pune câte un tic. În romanul său *Ana Karenina* este un personaj care duce mereu mâna la bărbie. După acest examen, trebuie să mărturisim că nu există un tip pur motor, ci acesta intră în combinaţii cu altele. Şi factorii senzoriali şi cei motori intră ca parte, dar ei mu epuizează niciodată emoţia estetică.

Pentru completarea studiului emoţiei estetice ne mai rămân *factorii asociativi*, *intelectuali* şi *emoţionali*. *Factorul asociativ* a fost pus în lumină de Fechner. El făcuse distincţia între plăcerile directe şi indirecte, adică acele ce se trezesc în noi prin asociere cu opera de artă. Multe persoane gustă o operă, pentru că se leagă cu un sentiment sau cu o idee pe care au avut-o ele. A. France spune că fiecare cititor traduce în felul său un roman; deci sunt atâtea romane câţi cititori. În altă parte el spune că „Operele de artă trăiesc printr-un fals sens”. Iliada n-ar fi trăit dacă fiecare generaţie n-ar fi pus în ea câte ceva. Tipul frumoasei Elene trăieşte pentru că îl modernizăm. Tot în această ordine de idei e şi o prefaţă. a lui A. Gide la opera sa Paludes. El nu consideră cartea ca terminată, căci o va completa după ce cititorii o vor citi şi el va primi de la ei sugestii. Aceasta arată că operele de artă nu rămân aşa cum le-a conceput autorul. Cititorul cultivat care cunoaşte autorul, epoca, tendinţele, se ţine mai aproape de spiritul cărţii. Ignorantul atribuie altă intenţie autorului.

S-a pus întrebarea dacă sunt interesante toate asociaţiile, adică dacă toate sunt valabile din punct de vedere estetic. Căci când intrăm în contact cu o operă de artă ni zise trezesc <în mod necesar unele asociaţii, sunt deci generale, altele sunt individuale, căci fiecare om îşi

are amintirile sale. Dar atunci au şi asociaţiile individuale v-reun rol în estetică?… A separa factorul asociativ general de cel individual, înseamnă a face o abstracţie. În mod obişnuit ambele ifeluri de asociaţii sunt caracteristice fiecăruia dintre noi. Această disociere ar fi, deci, un proces arbitrar de abstracţiune. Afară de aceste două tipuri se mai cunosc asociaţiile motrice. O gravură ce reprezintă o piaţă din Roma ne va trezi anumite asociaţii, dar când privim un tablou el are o expresie a figurii, un „tonus" ce nu e perceput decât prin acel factor motor de care vorbeam mai înainte. Aceasta are loc în tablouri şi mai ales când ni se prezintă persoane ce sunt într-un raport una cu alta.

Caracterul artei de la creştinism încoace, observă Simmel, e dinamismul. Diferitele grupuri sunt în legătură prin acest dinamism. De pildă „Burghezii din Calais" ai lui Rodin, sunt cinci burghezi ce poartă cheile oraşului. Doi dintre ei discută şi ghicim după expresia figurii cam despre ce vorbesc. După asociaţiile motrice reconstituim această operă de artă. Tot factor asociativ de acest fel avem şi în unele elaborări imaginative, căci adeseori facem grupuri de asociaţii. Sunt oameni ce cu ocazia unei opere gândesc pe deasupra ei. Acest tip imaginativ poate îi imaginativ-intuitiv sau un om care în mod conştient are idei. Opera de artă nu poate fi înţeleasă fără acest factor. Aceasta cu atât mai mult când avem de-a face cu opere de fantezie, cum sunt povestirile fantastice ale lui Ed. Poë, cu care să mergem în direcţia indicată de autor.

Factorul intelectual. În fiecare operă de artă sunt exprimate idei. Ca să fie gustată o operă, trdbuie s-o înţelegem; dar ca s-o înţelegem trebuie să facem legături între idei şi să construim noţiuni. Există o şcoală antiintelectualistă care susţine că opera de artă se bazează doar pe sentimente şi trezeşte sentimente, iar specificul unei opere îl putem sesiza printr-o intuiţie specială. Dar

pentru a percepe opera de artă e nevoie de un factor intelectual. Sunt poezii, – unele dintr-ale lui Goethe, – care tratează noţiuni cum e idealul; pentru asta cititorul trebuie să aibă unele cunoştinţe prealabile. Ca să înţelegem ceea ce a vrut artistul* cum se leagă părţile într-o idee centrală şi cum e realizată această idee centrală, va trebui să facem judecăţi. Se preconizează descrierea tablourilor. Studenţii de la „Arte frumoase" sunt puşi să facă descrierea tablourilor, dar această descriere e o legătură de judecăţi. Dar opera de artă mai presupune judecăţi de valoare. Se spune că opera cutare e mai bună sau mai rea decât alta. După asta se mai. fac şi judecăţi auxiliare. De pildă, când vedem un tablou ne gândim la biografia artistului, căutăm să-l plasăm în cadrul tendinţelor timpului său. Iată judecăţi ce sunt foarte des prezente în momentul emoţiei artistice. Există două feluri de factori intelectuali care produc fie un tip reflex, care ordonează materia în chip armonic fie un tip iraţional, care are o ghicire a operei, o spontaneitate pentru care nu trebuie mult element intelectual. Mai ales pentru arta clasică este nevoie de acest element. Müller Freienfels vorbeşte de „căutătorul de idei", adică acela ce caută idei în opera de artă. Pentru acest tip o artă este superioară numai atunci când are şi idei. Căutătorii de idei sunt în genere oameni de cultură filosofică. Tot M. Freienfels mai vorbeşte de ti oul alexandrin. Acesta, în operă, caută erudiţie: adesea face filologia operei, vrea să ştie când a fost scrisă, în ce împrejurări.

Factorul emoţional. Sunt esteticieni, ca de exemplu Utifez, care cred că arta e numai sentiment. Deşi afirmaţia e cam exagerată, totuşi opera de artă conţine în cea mai mare parte factori emoţionali. Adeseori opera de artă e o excitaţie pentru funcţiile sufleteşti. Când ne place o operă de artă avem o sporire a vitalităţii, întocmai ca în momentele erotice. Sunt tragedii sau drame triste, care ar trebui să ne producă tristeţe. Sunt rare însă operele ce

urmăresc cruzimea sau deprimarea de la început până la sfârşit, aşa cum a scris Wedekind sau cum sunt în Franţa aşa-numitele „grandguignol”. Aceste opere sunt inferioare49. În Shakespeare găsim şi comedie şi tragedie. În orice operă mare avem şi durere şi plăcere în alternanţă. Dar mai avem şi o plăcere ce iese din tratarea tehnică a operei de artă. După plăcere şi durere mai găsim afectele. Sunt oameni ce au o participare la scena ce se petrece în teatru. Sunt aşa-numiţii „Mitspieler”, care asistând la reprezentarea lui Othello, participă la suferinţa Desdemonei. S-a pus întrebarea dacă există vreo deosebire între afectele produse de artă şi cele produse de viaţă. Văzând pe Othello, cineva simte aceeaşi gelozie ca cea din viaţă?… Da, dar sunt şi deosebiri. Sentimentele din viaţă sunt puternice, cele din artă sunt mai slabe. Dar sunt şi deosebiri calitative, căci după James Lange la baza unei emoţii stau – caracterele organice. Sunt însă rare persoanele ce au factori organici în faţa operei de artă; adesea nu au decât factori ideologici. Alte sentimente sunt cele de euforie şi de bunăstare; de simpatie sau antipatie pe care le avem pentru personajele din piesă sau roman. Am asistat o dată la o melodramă în care un personaj simpatic era mereu urmărit de altul rău. Şi la un moment dat, când scapă de această urmărire, vine un altul cu un cuţit în mână şi se ascunde stih masă. Unul dintre spectatori, revoltat, a strigat: „Ieşi afară”!

— Mai sunt apoi sentimente erotice, faţă de care avem iarăşi atitudini de simpatie sau antipatie. Mai sunt sentimente de comic, graţios, tragic etc. Apoi sentimente anestetice, cum sunt cele morale, religioase etc., căci opera de artă, cum am mai spus, depăşeşte esteticul pur. Mai e sentimentul de noutate, care ne face să simţim că această operă e unică în felul ei, sau că e banală. În fine mai avem un sentiment de intimitate, caracteristic romanului englez şi celui rus. Şi cu acestea am completat

cei cinci factori.

Spuneam că gustarea operei de artă se deosebeşte de creaţiune, în sensul că creatorul are o imagine globală şi apoi merge către parte. În momentul gustării este invers. Dar mai e şi o altă deosebire: emoţia e un produs mintal. Ne închipuim o operă de artă întovărăşită de sentimente aproape ca ale artistului. Creaţiunea e şi o chestie de realizare într-o materie. E o transpoziţie într-o ordine materială, care presupune o dibăcie tehnică. În felul acesta actul de creaţie trebuie studiat separat. Există, afară de emoţie, ceva în plus, care e partea tehnică. Dar pentru ca creaţia să fie posibilă, artistul fiind şi el un om ca ceilalţi, actul creaţiei e un moment excepţional. E adevărat că artistul are ceva din sentimentele profane, dar în creaţie acestea cad pe planul al doilea. Înainte de a proceda la studiul acestui act trebuie să studiem psihologia artistului, căci acesta are o structură sufletească – specială.

Psihologia artistului. În ce constă emoţia? Răspunsurile sunt foarte variate. Bunul simţ ne spune că artistul e un om abil, care poate face multe lucruri ou dibăcie. Intră, în adevăr, şi un procedeu tehnic, dar nu e numai atât. Sunt artişti ce nu-s de loc virtuoşi. Wagner cânta foarte greu la pian. Pe de altă parte sunt artişti, ca fraţii Goncourt, ce sunt foarte buni meşteşugari, dar pe care îi simţi imediat că suferă de „literaturism”. Sunt tehnicieni buni care au o telhnică pură, dar care n-au nimic sentimental, nimic din ceea ce face artistul. Dar sunt artişti ce nu pot lucra, fiind prea virtuoşi. De pildă, muzica lui Brahms e o procedură savantă lipsită de elan. Iată că nu e de ajuns tehnica. Alţii zic că ceea ce caracterizează pe artist e puterea sa de fantezie. Printre aceştia sunt: Ribot, Séailles, Volkelt.

Dar să facem unele rezerve. Fantezie au şi persoane ce nu sunt deloc artişti. O au adeseori criminalii, sadicii

etc. Dacă ne gândim la fantezie în sensul unei creaţii din nimic, vedem că nu e aşa. Adesea artiştii perfecţionează o temă deja dată. Goethe ia legenda lui Faust din popor; Händel, la fel, melodiile sale. De asemenea, mai toată muzica rusă de astăzi ia teme din popor. Dar atunci fantezia nu trebuie înţeleasă în sensul de a inventa ceea ce nu s-a mai spus. O atare fantezie e bună numai în povestiri ca ale lui Hoffmann sau Edgar Allan Poë. Fantezie înseamnă a organiza, a da o formă unor teme ce existau mai înainte. Séailles zice că lucrul artistului îl face în mic fiecare dintre noi. A crea o operă de artă, înseamnă a coordona într-un sistem, într-o serie, diferite imagini şi apoi a le transforma în mişcări. Deci opera de artă e o aranjare ca în organismul viu, în care găsim tocmai această interdependenţă.

A doua etapă constă în a lega imaginile de mişcări. La artişti această putere de mişcare e mai mare decât la oamenii de rând. Fantezia intră deci în creaţie, dar nu e esenţialul ei. S-a mai spus, încă de Aristotel şi Platon, că artistul ar avea o mare putere de imitaţie. După Aristotel arta imită natura exterioară. Acest mod de a explica psihologia artistului se loveşte de concepţia noastră despre artă întrucât astăzi arta nu mai este considerată imitaţie a naturii, ci ca o exprimare a unei atitudini personale. Arta e o deformare, nu e fotografiere a naturii. Zola, care spunea că fotografiază natura, de fapt a deformat-o mai mult ea oricine în sensul său pesimist. Pentru acest motiv Jules Lemaître consideră pe Zola romantic. Leon Daudet spune de opera lui Zola că e un *romantisme de bordure*. Opera realistă observă natura cu oarecare imparţialitate. Dar, ce imitaţie a naturii e în Hamlet sau în Faust?

Un alt criteriu e acel al emoţionalităţii. Ideea populară e că artistul e omul care simte mai intens decât oricine. Artistul e un om pasionat la culme care trăieşte într-o lume aparte. Asta e concepţia romantică în genul lui

Byron. În secolul al XIX-lea exista la artişti această viaţă dezordonată, cu care voiau „să epateze (burghezia”. Dar acesta e un episod trecător. Extravaganţa, geniul, nebunia, nu caracterizează pe artist. Sunt oameni pasionaţi ce nu sunt deloc artişti. Lăsând la o parte aceste teorii să vedem în ce constă această psihologie a artistului. Caracterele ce le are poetul, le avem şi noi cu toţii. Artiştii nu sunt excepţionali decât într-un anumit grad. Fiecare om de rând este întrucâtva artist, dar aptitudinile lui nu pot crea o operă. Psihologia artistului este psihologia anumitor caractere a tuturor oamenilor, dar cu un grad mai superior.

Psihologia sa se deosebeşte de a celorlalţi oameni: printr-o mai mare putere de trăire a evenimentelor, printr-o anumită fantezie, printr-un anumit fel de memorie, printr-o anumită expresiune tehnică 50.

Intensificare în trăirea unui moment, e acel *Erlebnis*, de care vorbesc germanii. E putinţa de a vibra mai variat decât alţii, e o sensibilizare mai mare. După ce trăieşte şi combină imaginile, artistul le exprimă. Toate stările sufleteşti puternice tind să fie exprimate. Ceea ce caracterizează pe omul de rând, e că stările lui sufleteşti sunt mai slabe. Aşadar artistul, trăind intens, simte nevoia să exprime ceea ce trăieşte. Acest lucru este în conformitate şi cu teoria lui James Lange.

Spuneam că artistul are *o anumită* memorie. Se ştie că orice fenomen de memorie e pândit de legea uitării. Aceasta şterge detaliile, le rezumă şi chiar le amplifică. Memoria nu e fidelă, ci falsifică. Acest lucru se vede şi la copil care minte nu fiindcă e mincinos, ci pentru că aşa e memoria sa. Dar ce fel de memorie are artistul? Teoreticienii ce susţin că arta e o copie a naturii, cred că artistul trebuie să aibă o memorie fidelă. De fapt, memoria artistului este din cele mai false. E o memorie ce transformă mereu. O întâmplare povestită de un om cu bun simţ este redată aşa cum a văzut-o. Pe când dacă o

povesteşte un artist, acesta adaugă unele lucruri, le subliniază pe altele şi toate capătă un sens. Stern a făcut experienţe asupra mărturiei. Acestea ar fi interesante, dacă s-ar face şi asupra artistului, asupra căruia însă sunt greu de făcut. De obicei artistul exagerează. Omul cu bun-simţ, omul de ştiinţă, istoricul, nu pot deveni artişti: în schimb mahalagiii, zice Utitz, sunt în felul lor artişti. Începutul artei e mahalagismul. Artistul trebuie să mintă, să exagereze ceea ce e caracteristic. Un tânăr se prezintă lui

Duhamel cu un manuscris, care nu era mulţumitor. Gând tânărul i-a spus că el e sincer, Duhamel i-a răspuns: „Învaţă să minţi”. Dar, ca să fii sincer, trebuie mai întâi să pari sincer. Aceasta nu este decât o preformare după regulile artei. Aceasta nu e o facultate dezvoltată monstruos mai mult decât la alţii. Sunt artişti ce văd bine dar pictează prost. Un compozitor ca Beethoven a fost surd. Aici, deci, e vorba de o trăire totală a întregii personalităţi, căci faptul că le lipseşte ceva din organ nu-d împiedică să fie artişti, având o mai mare putere de trăire interioară. Trăirea aceasta poate fi deosebită. Müller Freiemfels, în opera sa *Persönlichkeit und Weltanschauung*, găseşte: artişti euforici, veseli, ca Schiller în *Imnul bucuriei*; alţii care au puterea de sensibilitate în combativitate; unii care o au în melancolie; alţii care au puterea de transpunere în alte persoane.

În toate aceste cazuri vedem că sensibilitatea e foarte ridicată şi cuprinsul e mai. mare decât la oamenii obişnuiţi. Apoi aceste momente au o intensitate mai puternică. Prin asta nu trebuie să înţelegem că artistul nu poate fi decât un emotiv. Pentru a reda emoţii trebuie, sen-ţelege, să ai emoţii, dar să le priveşti de la oarecare înălţime. Emoţia artistică presupune o vibrare numai a jumătate din suflet. Dacă artistul s-ar confunda cu evenimentul nu l-ar mai putea reda. Asemenea momente

de puternică emoţie nu sunt bune. Artistul trebuie să aibă, deci, o emoţie ceva mai redusă. În privinţa aceasta însă sunt mai multe păreri. De pildă, marele romancier Thomas Mann în *Tonio Kroger*, spune că artistul e rece, insensibil. Artistul creează pentru că nu trăieşte prea adânc. Deci, artistul trebuie să rămână în afară de viaţă. Condiţia esenţială e deci să nu trăieşti adânc, dacă eşti artist, ci să fii un om care se ţine ide o parte, căci aceasta e singura posibilitate de observaţie rece. Dar acesta e punctul de vedere al unui artist cerebral. Să luăm însă un scriitor tocmai contrar, Byron. La acesta domină inspiraţia subconştientă. La fel era Edgar Allan Poc şi mulţi alţii, care creau într-o stare quasi-mistică. Artistul însă trebuie să mai aibă şi un anumit gust. Se pune prăblema dacă creatorul trebuie să fie şi critic. Din majo/nitatea operelor reiese că artistul are un gust special, un gust inconştient. Un artist care are un gust conştient, care deci şi apreciază, judecă operele este vătămător acestora. Mulţi artişti nu pot produce pentru că au prea mult simţ critic şi acesta paralizează puterea creatoare. Ca să putem scoate o concluzie vom spune că artistul trebuie să aibă o putere de trăire, dar să nu aibă prea mari emoţii, căci atunci riscă să greşească opera. Cine trăieşte prea intens un eveniment, acela nu poate să-l redea în mod artistic51. Trăirea aceasta e intensă, inconştientă şi lipsită de simţ practic. Se citează cazul unui pictor care, ducându-se la baie, iâşi pictează propriul său picior, uitând complet de baie.

Un alt caracter e *fantezia în sensul de coordonare a datelor în sisteme armonice*. Aceasta nu e o fantezie creatoare 52. Artistul preface anumite lucruri. Fantezia lui este inventivă numai până la un anumit punct. Polkelt zice că fantezia artistului are o precizare a imaginilor, an care imaginile reies în tot ceea ce au ele mai caracteristic. Fantezia se opune percepţiei. Şi cu cât fantezia e mai apropiată de percepţie, cu atât acea fantezie are calităţi

mai mari. Cu cât o imagine se apropie mai mult de percepţie, cu atât e mai artistică. Apoi fantezia aceasta tinde către combinări. Un cap de expresie, pe care îl desenează un artist, e o sumă de linii ce le-a văzut disparat, dar pe care le-a grupat. Apoi fantezia artistică nu e ca cea ştiinţifică, creatoare de concepte, ci e creatoare de imagini concrete.

Artistul nu se opreşte aici, căci expresiunea aceasta are o formă. Expresia este o exteriorizare la întâmplare, pe când forma e o expresiune nu numai pentru noi, ci aşa fel făcută ca să o înţeleagă toată lumea. Când sunt supărat nimeni nu ştie de ce râd sau plâng, dar ca să fiu înţeles mă preocup şi de formă. Când vorbeam de stil, spuneam că sunt diferite accepţiuni ale acestui cuvânt. A da o formă, înseamnă a avea un spirit, mai ales în ceea ce priveşte opera de artă. M. Freienfels spune că sunt artişti ce se ţin de expresivitate, care au sentimente puternice şi se exprimă la întâmplare. Sunt apoi alţii care în fiecare moment reuşesc să aibă o formă, să fie înţeleşi. Aceştia sunt clasicii. Primii sunt expresivii, cel de al doilea sunt formaliştii. Formalist e un Flaubert care cizela cu anii stilul unui roman. Expresiv este un M. Proust, care; se exprimă fără să se întrebe de va fi sau nu înţeles. Aşa sunt curenitele de astăzi în artă: cubismul, sferismul, /dadaismul, futurismul. Aceste două tipuri de care am vorbit, sunt de fapt tipurile ce se laudă azi sub titlul de modernişti şi anti-modernişti. Unii vor să se exprime spre a fi înţeleşi, alţii nu. Expresioniştii germani sunt dintre aceştia. Neumann spune că tendinţa de expresivitate este o formă patologică. Arta pentru el trebuie să aibă o formă, să fie înţeleasă şi de alţii. Müller Freienfels spune că de fapt e vorba de două tipuri diferite de creatori care au existat dintotdeauna.

Pentru ca artistul să exprime ceea ce simte deci să realizeze tehnic o anumită formă e nevoie de o putere de

expresie, de tendinţa de a reda această expresie într-un stil şi de un preexerciţiu, un antrenament. Expresia poate fi directă. Artistul fiind emoţionat îşi exprimă emoţia prin gesturi, mimică. Lucrul acesta se întâlneşte în arta dansului şi a mimicii. Dar putem să avem şi o expresie indirectă şi în cazul acesta nu mai întrebuinţăm mijloacele noastre directe ci: marmura, cuvântul, culoarea, sunetele. În cazul exprimării indirecte avem: sculptura, pictura, arhitectura, muzica, poezia.

Mai este o expresiune simbolică, în care intervine un element asociativ. Când suntem trişti fiindcă am pierdut pe cineva, purtăm doliu. Când suntem veseli ne îmbrăcăm în alb, purtăm bijuterii etc. Aci avem tot o exprimare indirectă, prin asociere. Această expresiune trebuie turnată într-o formă socială. Nu e de ajuns să faci o confesiune, ci mai trebuie ca şi publicul să te înţeleagă. În cubism, sferism, futurism etc., artistul s-a uşurat de o exprimare sufletească, care n-a fost exprimată într-un stil. Artă se poate face direct. De exemplu când vreau să exprim un copac, fac un copac. Dar e şi una convenţională. Aşa arta picturii presupune perspectivă etc.

Aceste două tipuri se pot împărţi apoi şi după artele pe care le tratează. În muzică întâlnim expresia, în plastică forma. Afară de asta tipul expresiv e tipul motor, cel ce face imediat gesturi. Acesta e tipul obiectiv. Tipul formal este raţional. Nietzsche îl numeşte, „apolinian”, iar pe primul „dionisiac14.

*

O altă problemă e cea a legăturii dintre viaţa artistului şi opera de artă. Esteticienii germani spun că ne interesează artistul, actul creator. S-a spus de unii că în contemplaţia artistică nu ne preocupă artistul. Totuşi între viaţa artistului şi opera sa sunt multe legături. S-ar crede că artistul atunci când creează, e o altă personalitate, de dat cea din viaţa de toate zilele. De fapt, e una şi aceeaşi

personalitate, şi atunci opera de artă e legată în întregime de viaţa artistului.

Opera de artă poate să însemne o creaţie care recreează pe artist. Creând, artistul se joacă. K. Groos spune că artistul creator e ca omul în zi de sărbătoare. Alteori opera de artă e un *fenomen de purificare*. E acel „Katharsis" care uşurează pe om. Artistul zice că în unele tragedii se fac omoruri, numai ca să ne debarasăm de impulsia de a omorî cu adevărat. Goethe a scris pe Werther, ca să se scape de impulsul de a se sinucide. Artistul poate fi apoi un *pur tehnician*. Opera de artă poate fi înţeleasă şi ca o *realizare a unor lucruri* pe care artistul nu le-a avut în viaţă. În sfârşit, alteori artistul e mulţumit de viaţă şi plăcându-i anumite momente, le cântă. Opera de artă e o *glorificare a vieţii*, e acel *Imn al bucuriei* al lui Schiller.

Spuneam că înţelegerea creaţiei artistice presupune structura sufletească a artistului şi apoi anumite momente. Care e psihologia specială a acestui moment artistic? Momentul creator e pregătit. Aşa, pictorul îşi are un carnet ¡în care schiţează fel de fel de lucruri. Scriitorul ia note, îşi formează o concepţie artistică. Aceasta se face conştient sau inconştient, prin ceea ce se numeşte „inspiraţie". Fără să se gândească mult, artistul are ideea, se pune şi lucrează. Apoi urmează execuţia, care e asociaţie, disociaţie, adăugiri, ştersături etc.

În actul creaţiei sunt deci mai multe operaţii: pregătirea, elaborarea concepţiei şi realizarea tehnică. Pregătirea este prealabilă operei de artă şi adeseori este foarte îndelungată. În acest timp se adună în memorie: comparaţii, asociaţii, legături de tot felul, pe care artistul le imaginează. Artistul face apoi schiţe care – sunt înlocuite sau amplificate cu altele. Această elaborare poate fi inconştientă, în care caz artistul îşi petrece viaţa şi prinde din aer ceva. Pictorii fac schiţe pe care le

întrebuinţează mai târziu. Poeţii îşi fac dicţionare de rime. E o muncă pregătitoare, în care se colectează material pentru mai târziu. Aceasta e prepararea inconştientă.

Dar mai este o preparare conştientă. De exemplu un autor ce vrea să facă o mare compoziţie, un mare peisaj, se duce în Alpi. Un romancier care vrea să scrie un roman istoric, studiază toate operele relative la epoca53 în care trăiesc personajele. Despre Zola se povesteşte că, în vederea scrierilor lui, făcea vizite prin fabrici, prin hale. Sau Balzac, care pentru a găsi nume potrivite personajelor sale, mergea pe stradă şi citea toate firmele. În afară de această preparaţie, mai avem o preparare tehnică. Muzicantul cântă, pictorul pictează, scriitorul scrie şi-şi reface mereu stilul. Virtuozitatea tehnică nu e caracteristică operei de artă, dar e necesară.

Momentul creator începe cu conceperea operei de artă, care la început e o imagine globală, din care apoi se precizează detaliile 54. Concepţia apare ca ceva general şi numai apoi se adânceşte. Această realizare se face prin asociaţiuni, disociaţiuni etc. Concepţia poate fi ca un produs elaborat conştient, sau poate să apară în mod brusc, ca o idee centrală, ce ni se impune. Se face fie pe cale conştientă, fie inconştient, pe calea inspiraţiei. Problema inspiraţiei a apărut în literatura romantică în perioada „Sturm und Drang”, în Germania. Schiller şi alţii au tratat inspiraţia ca o apariţie din senin. Astăzi însă inspiraţia nu mai are un prestigiu magic, mai ales de când se cunosc legile inconştientului 55. Această inspiraţie nu vine din senin, ci este în funcţie de preparaţia scriitorului.

Inspiraţia se explică prin inconştient şi subconştient. În orice caz, ea are trei trăsături: întâi ea este *o apariţie bruscă*. Sunt scriitori ce urmăresc o operă de artă şi sunt într-o stare de sterilitate luni de zile şi deodată, pe neaşteptate, le apare ideea. Apoi întreaga conştiinţă se umple de o *„iluminare”*, cum îi zice Schiller. Ideea are un

complex de sentimente şi creatorii sunt mulţumiţi. Unii scriitori spun că simt o plăcere divină. În sfârşit inspiraţia este *impersonală*, ne apare parcă din afară şi noi o recepţionăm în mod pasiv. Mulţi scriitori mărturisesc că inspiraţia le vine din afară ca şi cum le şopteşte cineva în ureche, le sugerează ceea ce au de spus. Aşadar, inspiraţia e o pasivitate şi o impersonalitate. Acestea sunt cele trei caractere principale ale inspiraţiei. Dar mai sunt şi alţi factori ce fac posibilă inspiraţia. Aşa este la unii nevoia de izolare, la alţii de plimbare prin natură, la alţii de o excitaţie, şi pentru asta le trebuie stimulente. Schiller nu scria decât atunci când avea în birou mere putrede. Alţii au nevoie să stea în mirosul de tutun. Alţii au nevoie de stimulente toxice: ceai, cafea, dar cei mai mulţi tutun. Unii artişti, care din cauză de boală au trebuit să înceteze fumatul, n-au mai putut crea. Un alt factor e ora zilei. Unii lucrează dimineaţa, alţii seara, alţii după amiază. Alţii lucrează după sezoane. Unii scriu mai mult şi mai cu plăcere primăvara, alfii vara sau toamna, alţii iarna. Toate acestea sunt în legătură cu factorii geo-psihologici.

Care este explicaţia psihologică a acestei facultăţi a inspiraţiei şi în special al sentimentului de pasivitate şi străinătate? apoi cum se explică faptul că conştiinţa e invadată în mod brusc? Ca să ne explicăm aceste lucruri e de ajuns să apropiem inspiraţia de alte fenomene psihologice şi în special de ceea ce William James numea „experienţa religioasă”. Acest mare psiholog explica prezenţa divinităţii sau a diavolului printr-o disociere a personalităţii. Inspiraţia e o invadare bruscă în conştiinţă, invadare a inconştientului, care, după Janet, e o altă personalitate ce stă sub noi. A doua personalitate se formează în mod brusc şi atunci avem impresia că e ceva străin. Iată, deci, că inspiraţia e un caz rapid de dedublare a personalităţii.

Cea de a doua etapă e realizarea tehnică. Această

inspiraţie trebuie să fie realizată adică să fie transformată în statuie, în arie muzicală, în poezie. Şi ceea ce numim „talent” e o legătură între percepţie şi mişcare. Pentru realizarea acestei condiţii tehnice trebuie o serie de factori.

Se cere astfel ca persoana să aibă capacitatea de a se emoţiona şi o stabilitate a simbolurilor. Prin simbolurile ce le stabileşte – înţelegem fie cuvântul, fie sunetul, fie culoarea. Cine nu e talentat pentru sculptură, rămâne rece în faţa liniilor. A fi literat înseamnă a avea o magie a cuvintelor. E o legătură între un anumit simbol şi o declanşare emotivă. Declanşarea aceasta se face numai printr-un anumit simbol. Scriitorul prin cuvânt, muzicianul prin muzică ş.a.<m.d. Se cere apoi un organ senzorial special. Aşa, muzicantului i se cere o bună ureche muzicală, sculptorul trebuie să fie un vizual puternic. Dar asta nu e absolut necesară, căci s-au văzut muzicanţi surzi, sculptori dal toni şti etc. Se mai cere o memorie specială, o memorie a sunetelor pentru muzicant, a liniilor pentru sculptor etc., apoi o coordonare care să funcţioneze automatic între ceea ce are artistul în suflet îşi metri-citate, căci dacă legătura e slabă, realizarea nu este precisă. În fine, este necesară o agilitate a organului de realizare. De pildă, un sculptor să nu fie paralizat. Din nestabilirea precisă a acestei corelaţii, reiese lipsa de talent. Acestea aplicate la fiecare artă, găsim următoarele: în muzică trebuie simţul ritmului, al intervalelor, ureche muzicală etc. Poezia presupune simţul curăţeniei limbii, al accentului, al ritmului etc.

În ceea ce priveşte tipologia realizării tehnice, avem tipul îngrijit şi tipul neglijent. Unii au multă imaginaţie, a vânt, dar realizarea e neglijentă. Alţii, dimpotrivă, tint foarte corecţi, dar săraci sufleteşte. Mai avem apoi tipul chinuit şi tipul ce creează uşor. Unii lucrează totul dintr-o răsuflare, pe când alţii – ca Flaubert sau Caragiale, şterg,

combină, iar şterg, transformă frazele, cuvintele, au o autocritică foarte severă. Aceştia se lupta cu materia. Ar mai fi rămas să studiem psihologia tehnicii fiecărei arte în parte, dar aceasta e o problemă care cere prea multă discuţie, pentru a fi tratată în acest cadru.

IX. CONDIŢIONAREA SOCIOLOGICĂ A OPEREI DE ARTĂ

După ce am studiat factorii biologici care condiţionează opera de artă, ne-am ocupat de creaţie, care e supusă la anumite legi sufleteşti. Pentru completarea tabloului însă trebuie să ne ocupăm şi de condiţionarea sociologică a operei de artă. Estetica sociologică este destul de veche. Întâlnim consideraţii la Platon şi Aristotel, în sec. al XVII-lea la Kant, apoi la Hegel şi mai ales la Taine.

Bibliografia indicată sumar ar cuprinde:

CH. LALO, L'art et la vie sociale; H. TAINE, La philosophie de l'art; K. GROOS, Die Anfänge der Kunst; W. WUNDT, Wölker psychologie.

La baza înţelegerii operei de artă56 stă şi noţiunea de mediu. Taine deosebeşte: mediul, momentul istoric şi rasa. Mediul spaţial, social şi temporal sunt însă într-o determinare reciprocă, aşa că Taine deosebeşte două noţiuni în mod inutil57. E adevărat că prin „mediu" Taine înţelege ceva vag. Gând vorbim de influenţa mediului trebuie să înţelegem: un *mediu social* (influenţa instituţiilor) şi influenţa *mediului estetic*. Mediul social e mediul instituţiilor economice, politice, religioase. Apoi mai este o influenţă de la diferite curente trecătoare. La noi există o influenţă germană, una franceză etc. Iată, deci, că prin mediu social trebuie să înţelegem influenţa instituţiilor şi a curentelor. Dar mediul mai este şi estetic. Sunt influenţe de la şcoli literare, genuri, stiluri noi ce se formează. Toate acestea influenţează pe artist.

Se mai poate vorbi de mediul grupurilor secundare

58: clasele sociale, castele etc. Fiecare artist, dacă e adevărat că e influenţat, totuşi el caută să depăşească influenţele prin originalitatea sa. Se pune, deci şi problema rezistenţei individului faţă de societate. Aceasta se poate măsura prin adaptare, din care rezultă: succesul, reputaţia, gloria, posteritatea. Un artist, dacă e adaptat are reputaţie. Dar dacă introduce ceva nou, în contra voinţei societăţii, avem noţiunea de succes. Dar artistul se poate să nu fie adaptat şi să-l recunoască numai generaţiile de mai târziu; în acest caz avem noţiunea de posteritate.

Condiţionarea socială a operei de artă cuprinde şi problema evoluţiei valorilor artistice. Se creează un curent, o şcoală, un gen, care apoi dispar treptat, treptat pentru a face loc altora. Dar sub influenţa căror factori asistăm la apariţia şi dispariţia stilurilor, genurilor etc.? A patra problemă e cea a reacţiunii artei asupra societăţii. Diferitele instituţii sunt influenţate de artă. Aici trebuie să punem şi problema educaţiei şi culturii. Deci, relativ la condiţionarea socială a operei de artă avem: determinarea noţiunii de mediu, sancţionarea, problema evoluţiei artei şi reacţiunea artei.

În problema evoluţiei artei e vorba şi de estetica genetică, adică de chestiunea formării artei de la primitivi până astăzi. În ceea ce pe veşte mediul instituţional, fiecare instituţie are influenţa sa. De pildă, după K. Buhler, instituţiile economice creează muzică. Când lucrătorii sunt pe câmp sau în fabrici, şi fac toţi mişcările în cadenţă, într-un ritm, uşor izvorăşte muzica. Ed. Groos arată că popoarele pastorale au o anumită artă, cele agricole altă artă, iar cele ce se ocupă cu culegerea fructelor altă artă. De asemenea instituţiile familiale, matriarhatul, au creat anumite dansuri. În familia patriarhală a apărut epopeea, care e glorificarea eroismului bărbatului. Apoi, instituţiile religioase au provocat apariţia cântecelor religioase.

Arhitectura a prosperat numai datorită religiei: construirea de temple, care o preocupa mai mult decât orice, are în vedere ca acestea să fie cât mai frumoase. Totodată cu asta s-a dezvoltat şi pictura (pictarea icoanelor etc. 59).

Dar chiar instituţiile politice au anumite influenţe. S-a spus că regimul absolutist încurajează arta. Se dă ca exemplu Florenţa din timpul lui Ludovic al XIV-lea. În schimb, democratica Americă are o artă inferioară. De fapt, fiecare formă de guvernământ creează diferite genuri de artă. Unde este absolutism şi restricţie, se dezvoltă fabula sau un anumit fel de scrisori. Şi cu cât regimul e mai absolutist, cu atât licenţa erotică este mai mare. După oprimarea revoluţiei din 1905, în Rusia apare o literatură obscenă ca a lui Artzi başev. La fel stăteau lucrurile pe vremea lui Napoleon.

Noţiunea de sancţiune presupune trei etape: o adaptare potrivită duce la succes, una perfectă e gloria, iar o adaptare redusă şi o recunoaştere târzie e posteritatea. În ce priveşte evoluţia genurilor, a curentelor şi modei literare, aceasta e în legătură cu mediul social, cu cel estetic şi cu rezistenţa fiecărui artist. Opera de artă e produsul influentelor biologice, psihologice şi sociale. Numai din unirea acestora este posibilă apariţia operei de artă. Fie prin originea ei, fie prin scopul ei, căci se adresează unui public, opera de artă are, ori cum, un caracter social60.

6. VI.1928 61

NOTE ALE EDIŢIEI

1 Titlul acesta, ca şi cele care urmează, nu figurează ca atare în cursul multiplicat unde suita de prelegeri este numerotată fără a se da alte indicaţii. Ne-am permis să adăugăm aceste titluri pentru ca cititorul să poată găsi mai cu uşurinţă ceea ce-l interesează, călăuzindu-se după ceea ce însuşi autorul amintea de fiecare dată ca subiect al prelegerilor sale. Fragmentul privitor la structura cursului

ce urmează a fost trecut aici pentru a da perspectivă şi coerenţă logică expunerii. În text el se găseşte înaintea lecţiei Stilul – actualmente prelegerea a III-a.

2 Cursul de estetică generală ţinut în anii 1941 – 1942 la Universitatea din Bucureşti acordă un spaţiu larg acestei problematici. Fiind redactat ulterior el reprezintă fără îndoială mai fidel şi mai complet punctul de vedere al autorului şi de aceea trimitem cititorul la această secţiune. Trebuie să observăm aici că Mihai Ralea precizează că faptul estetic priveşte deopotrivă pe creator şi receptor, iar definiţia pe care o dă este mult mai bogată în note caracteristice. Faptul estetic este o construcţie a imaginaţiei creatoare, cu caracter simbolic, efectuat cu otehnică personală, cu o finalitate autonomă intrinsecă, oferind o cunoaştere strict individuală a realităţii şi o plăcere dezinteresată. Ca autonomia despre care este vorba rămâne relativă şi că dezinteresul nu elimină total elementele extraestetice va reieşi şi din consideraţiile ce urmează.

8 Punctul acesta de vedere, care limitează esteticul la artistic, este larg răspândit în istoria esteticii întrucât preocupările gânditorilor s-au îndreptat întotdeauna cu precădere către domeniul în care atitudinea estetică apare în forma sa cea mai concentrată: arta. La Mihai Ralea distincţia este însă inversă celeia care se face în genere. Esteticul, arată, el, e un ideal care în operă nu-l găsim pur, căci alături de el sunt elemente anestetice cum este sentimentul religios, cel moral, etc. Esteticul pur este deci, după el, o năzuinţă de neatins dar Ralea consideră că valorile anestetice ajută şi ele fenomenului estetic servindu-i drept cadru. Nu discutăm aici acest punct de vedere, trebuie să remarcăm însă că – după părerea noastră – comicul şi tragicul se plasează în artă în primul rând datorită caracterului lor accentuat simbolic şi convenţional.

4 Notele distinctive între comic şi tragic sunt sugestive, deşi opoziţia lor excesiv de categorică nu se justifică. De altfel apariţia tragi-comicului este semnificativă în acest sens.

5 După cum se poate observa exemplele folosite de Mihai Ralea se referă exclusiv la situaţii din viaţă ceea ce pare să contrazică propriul lui punct de vedere după care faptul estetic apare în artă şi de aici este proiectat în realitate. Antropomorfizarea de care vorbeşte este o expresie a „Einfiihlungului" (empatiei) şi nu „Einf ührungului „cum apare – credem din greşeală – în text.

6 Clasificările ce urmează sunt prezentate didactic, aproape fără comentariu, dar marea lor gamă este semnificativă pentru bogăţia tipurilor de comic, ca şi pentru categoriile vecine acestuia care sunt discutate tot aici: burlescul, grotescul, spiritualul. După cum vom vedea umorul este tratat distinct deşi în definirea lui este avută în vedere cu precădere relaţia lui cu comicul.

7 Cuvânt lipsă din text.

8 În text sunt utilizate cu acelaşi sens noţiunile de spiritual şi de

9 Datorită neclarităţii textului din care lipsea ceva am adăugat „prin înfruntarea pe care o presupune" întemeindu-ne pe sensul general al paragrafelor.

10 Bănuim că lipseşte o explicaţie pentru că „a rarifica" nu poate fi interpretat decât cu „a rosti mai rar" dar această accepţie, deşi corespunzătoare sensului nu este ilustrată de exemple.

11 în text „sportsman".

12 Din text ar reieşi că ironia este o speţă a spiritului. După însemnătatea pe care i-o acordă însă Mihai Ralea reiese că, de fapt, avem de-a face cu o variantă, cu un anumit tip de comic, de altfel, de obicei tratat aparte.

13 în text în mod eronat are.

14 în text humor. Considerat ca formă a esteticului,

la fel ca sublimul şi graţiosul, el este în fond analizat în strânsă legătură cu comicul. În prelegerea *Modificările esteticului* sunt de fapt reunite trei lecţii care în text apar numerotate separat.

15 Aici ar fi trebuit poate precizată relativitatea noţiunii, întrucât sublimul nu este acelaşi în orice context socio-cultural şi nu se poate spune că din punctul de vedere al sălbaticului forţele magice, ca şi necunoscutul, nu pot reprezenta un gen de sublim vecin cu groaznicul datorită sentimentului de frică.

16 Ultimele două fraze pot apărea contradictorii dar nu ne-am îngăduit modificări. De fapt Mihai Ralea nu spune aici că sublimul nu se înfăţişează sub o anumită formă, dar el nu permite îndeobşte forma

„Fără cusur", „cizelarea" cu migală, aplecarea prea măruntă asupra detaliilor, tocmai pentru a nu transforma măreţia şi grandoarea în meschinărie şi minciună. Fraza ce urmează explică lucrurile tocmai în acest

17 Este limpede că aceste subiecte sunt urâte nu în sine ci cum apar ele în opera lui Verhaeren.

18 Am vrea să notăm aici o insuficientă claritate care duce apoi, la *o* confuzie de planuri. Nu există subiecte frumoase sau urâte în sensul că în artă nu importă tema, dar de aici nu mi se pare legitimă concluzia că untul nu există ca o categorie estetică ci exprimă doar greşeala, ratarea. O atare înţelegere strict formală ni se pare îngustă (întrucât neglijează valenţele estetice ale urâtului) şi de altfel în contradicţie cu propriile sale idei din eseul *Arta şi urâtul* publicat în 1923

19 Formularea aceasta, excesiv de categorică, este contrazisă de însuşi Mihai Ralea atunci când vorbeşte – chiar în această prelegere – destilul epocii, dar şi în nenumărate alte rânduri. Modul acesta de a. pune problema ni se pare a fi izvorât din dorinţa de a sublinia individualitatea, natura proprie a fenomenului cercetat.

20 Ca atare, formularea este improprie întrucât, după cum se înţelege din?, context, nu ceilalţi scriitori sunt constrânşi, ci, în fiecare caz în parte, stilul impune un fel de autoconstrângere tocmai pentru a evita stereotipiile, banalităţile, şabloanele. Evident însă, în acelaşi timp, există şi? o constrângere exterioară, a stilului epocii care influenţează stilul individual impunându-i anumite canoane.

21 După cum se vede din exemplele citate dihotomia este prea schematică: şi de aceea adesea inoperantă. Sunt apoi extrem de discutabile aprecieri de genul celor de mai sus din care reiese de pildă că Eminescui n-ar fi un stilist sau că Arghezi ar fi doar un creator de expresii.

22 Caracterizarea ramurilor de artă de mai sus este evident sumară şi incompletă ceea ce poate crea confuzii. Artele plastice se caracterizează nu numai prin linii ci şi prin forme iar în interiorul lor apar de asemenea diferenţieri. Deosebirile acestea sunt însă general cunoscute şi de aceea esteticianul român nu insistă asupra lor.

23 Istoria literaturii şi artei, mai ales a celei moderne, dovedeşte că delimitările nu sunt întotdeauna atât de rigide şi categorice, iar între stiluri are loc de multe ori o interferenţă dintre cele mai complexe.

24 Clasificările tipologice care urmează au o raţiune excesiv didactică ceea ce şi explică adesea caracterul lor artificial. Noţiunile întrebuinţate au – riguros vorbind – un sens adesea diferit iar exemplele sunt mult simplificate şi uneori de-a dreptul nepotrivite. (Aşa este de pildă cazul lui Shakespeare sau Ibsen care nu sunt, în clasificarea dată, consideraţi realişti ci idealişti). Chiar în sensul tradiţional al acestor termeni aprecierea este inexactă.

25 E vorba de gradul de binefacere al caracterului.

26 Exemplele date privesc corespondenţa fond-formă mai mult în latura ei exterioară. Câteodată asemenea

„discrepanţe” nu numai că nu rup unitatea operei, dar sunt mai sugestive decât o potrivire „perfectă”.

27 E vorba de diversitate.

28 Punctul de vedere după care valoarea e un produs al sentimentului, ca şi multe din explicaţiile ce urmează au o tentă evident psihologistă. Un punct de vedere materialist-istoric cu privire la obiectivitatea valorilor începe să se contureze la Mihai Ralea abia în *Explicarea omului* (1945) şi mai ales în *Sociologia succesului* (1962) când în discuţie sunt introduse nu numai criterii subiective, ca „plăcere”, „satisfacţie”, „sentiment”, ci intervine „necesitatea istorică”, „funcţionarea socială” şi

29 Ideea că Anatole France se îndepărtează de istoria literaturii şi că un număr mare de oameni sunt de această părere nu este încă o judecată de valoare obiectivă doar prin acest fapt, întrucât pe de o parte noţiunea de literatură s-a lărgit mult iar pe de altă parte, în fiecare caz trebuie avută în vedere funcţia socială reală avută în timp de o operă sau alta. De fapt, în cele ce urmează, însuşi Mihai Ralea se apropie de o asemenea explicaţie, subliniind relativismul gusturilor şi conflictul în care ele pot intra cu valoarea reală. Ni se pare însă nepotrivit a da calificative valorice şi a ierarhiza genuri diferite considerând de pildă superioară o simfonie de Beethoven unui vals vienez sau o muzică de Bach unei muzici de jazz.

30 Criteriul concordanţei intenţie-realizare introdus de Mihai Ralea este interesant şi demn de luat în considerare deşi este discutabil caracterul său „obiectiv”. În primul rând pentru că intenţia ţine de tărâmul subiectivităţii celei mai evidente. Apoi, pentru că nici nu se poate stabili intenţia cu exactitate, decât intuind-o din realizare, sau călăuzindu-ne după eventualele declaraţii ale artistului (dacă există). În sfârşit pentru că între intenţie şi nevoile social-estetice există nu de puţine ori un adevărat divorţ. Fără îndoială se poate aprecia dacă ne

aflăm în faţa unei „reuşite” individuale sau nu, dar de aici până la valoarea estetică socialmente constituită drumul nu este parcurs automat. În orice caz avem de-a face cu o încercare de îmbinare dintre subiectiv şi obiectiv, dar acesta din urmă mai ales văzut în mod limitat şi

81 Paragraful acesta a fost intitulat separat şi despărţit de corpul lecţiei, pentru că în decursul aceleiaşi prelegeri Mihai Ralea a trecut la o cu totul altă problemă. În cuprinsul său va intra şi prelegerea care în text o succede pentru că aici nu se face decât să se continue aceleaşi

82 Observaţia ca atare este întemeiată în concepţia lui Mihai Ralea despre raportul dintre estetic şi artistic care am comentat-o la nota 3. Este de atras atenţia doar asupra conceptului de artă minoră care implică o poziţie axiologică, o ierarhizare între genuri, ceea ce nu ni se pare potrivit. E drept termenul are o răspândire curentă şi era normal cai el să fie utilizat.

83 Credem că părerea lui Tolstoi ar fi trebuit amendată mai ales că.

exemplele nu conving.

34 Mihai Ralea va părăsi acest punct de vedere mai târziu arătând în *Explicarea omului* şi apoi în alte lucrări că sincretismul primitiv, chiar dacă presupune uneori predominanţa valorilor magice sau religioase, nta implică naşterea tuturor tipurilor de valori dintr-una singură. De altfel părerile sunt împărţite şi chiar în textul de faţă esteticianul român le prezintă pentru a arăta apoi că în cazul valorii estetice „mai» toate artele au existat încă din comuna primitivă”. În acelaşi fel an* putea spune că mai toate valorile au existat încă din comuna primitivă, indiferent de învelişul lor.

85 în text se foloseşte „arte de spaţiu” şi „arte de timp”. Am modificat pentru mai multă claritate.

38 Se înţelege din cele de mai sus că estetica

generală a cuprins pe lângă. cele 6 prelegeri prezentate aici cu privire la fenomenul estetic, modificările esteticului (categoriile estetice), stilul, valoarea în estetică „gustul, estetic şi artistic şi cursul predat anul anterior (1926 – 1927) pe care însă nu l-am putut găsi. Este interesant de comparat tematic această delimitare între estetica generală şi cea specială, în care M. Ralea se ocupă cu determinările artei, cu cea a cursurilor din 1941 – 1944 unde – fără să spună – el procedează altfel. Consideraţiile privitoare la condiţionarea biologică, psihologică sau sociologică nu sunt incluse nici acolo în cadrul esteticii generale, ci iau forma a doua cursuri paralele – unul despre antropologia filosofică şi altul despre teoria sociologică a succesului. Pe de altă parte apar cursuri de estetică specială care aici reprezintă estetici ale unor ramuri de artă (estetica muzicală, estetica artelor plastice) şi sunt definite ca „studii asupra formelor, asupra tehnicii şi asupra conţinutului sufletesc de creaţie şi contemplaţie în cadrul specific al fiecărei arte în parte”. Această distincţie ni se pare mai firească şi regretăm că încercarea de a construi estetici speciale pentru arta dramatică, balet ş.a.m.d. n-a putut fi dusă la bun sfârşit. În orice caz, se desprinde limpede încă din acest curs faptul că în concepţia sa estetica generală posedă o autonomie marcată.

87 Noţiunea de „artă genetică” nu este reluată şi explicată de autor în altă parte. Putem să presupunem că Mihai Ralea are în vedere determinismul social care explică în perspectivă sociologică originea, geneza

38 După sens se pare că în text lipseşte acest „nu” pe care ne-am îngăduit să-l adăugăm.

30 Am adăugat cuvintele „în acelaşi sens” pentru a clarifica ideea autorului şi a da coerenţă logică argumentării.

49 Pentru a evita echivocul am înlocuit pe „e” cu

„reprezintă”.

41 Concluzia aceasta reprezintă singura rezervă pe care Mihai Ralea o formulează aici faţă de explicaţia artei ca sublimare a instinctului sexual. Din propriile lui explicaţii ce urmează, ca şi din alte texte, reiese că lucrurile sunt mult mai complexe şi că exemplele citate mai sus nu pot fi interpretate *ad litteram*.

42 Am adăugat că e vorba de „sensul”, valabilitatea acestei identificări, pentru că propoziţiunea nu avea altfel suficientă claritate.

43 Experienţa cercetărilor psihologice arată că absolutizarea unei asemenea formulări este simplistă.

44 în sens de ingenuu, neformat şi nedeformat de experienţe estetice anterioare.

45 Noţiunea de „Eu” apare scrisă când cu majuscule, când obişnuit. Având în vedere că Mihai Ralea o împrumută dintr-o interpretare psihologică consacrată prin importanţa pe care o acordă Eului am folosit peste tot majuscule.

46 Aprecierea referitoare la cubism este infirmată de istoria artelor plastice, chiar dacă reacţia negativă din acei ani (1927 – 1928) era oarecum explicabilă. În orice caz nu se poate spune că pictura cubistă nu reprezintă nimic.

47 Neclar în text.

48 în sens de „amestec”.

49 Nu apreciem operele sau manifestările artistice la care se referă Raïca, dar nu credem că genuri sau modalităţi ca atare pot fi considerate inferioare sau superioare. Ierarhia se face în cadrul genului. După o asemenea părere ar fi inferior prin definiţie „teatrul sau filmul de groaza ca şi o serie de alte genuri literare sau artistice.

60 Această sistematizare este urmărită de Mihai Ralea în două prelegeri diferite, unde cu o mică deosebire sunt tratate aceleaşi trăsături, ceea. ce ne-a condus la

combinarea lor. Structura logică a expunerii sale apare astfel mai limpede evitând repetările şi făcând să apară mai clar cele patru trăsături pe care esteticianul le consideră a caracteriza psihologia artistului. Sunt sintetizate aici şi multe opinii ale unor cercetători sau gânditori străini pe care autorul doar le expune, fără a le aprecia întotdeauna, pentru a permite o viziune de ansamblu. Într-un fel o asemenea prezentare răspunde unor nevoi didactice, dar ea lasă totuşi uneori impresia unui anumit eclectism.

51 Concluzia aceasta vine aparent în contradicţie cu ideea enunţată anterior după care artistul se caracterizează printr-o putere mai mare de trăire a evenimentelor. Credem că de fapt el se corectează doar în sensul că această trăire intensă nu trebuie să se confunde cu lipsa oricărei capacităţi de a te detaşa. De altfel în continuare. Mihail Ralea revine, subliniind din nou nevoia de a trăi extrem de intens şi faptul că lucrul acesta se petrece inconştient. Credem că, fără îndoială, trăirea inconştientă joacă adesea un rol uluitor de important, dar atunci nu apare clar în ce sens ea mai este şi intensă.

52 Credem că e vorba aici de o inadvertenţă pentru că deşi acceptăm ideea că fantezia e creatoare doar până la un anumit punct, apoi intervenind stereotipurile, şabloanele, schemele prestabilite, automatismele, în măsura în care ea există şi intervine în producerea de opere fantezia presupune creaţie. Însăşi ideea enunţată, dar din păcate nedezvoltată, că artistul creează „sisteme armonice” este semnificativă în acest sens.

53 în text, printr-o greşeală, apare opera.

64 Nu vedem de ce întreaga etapă pregătitoare este eliminată din creaţia artistică. În sistematizarea altor esteticieni – de pildă, Tudor Vianu, încă din cursurile ţinute la Bucureşti în aceeaşi perioadă şi apoi în *Estetica* din 1934 – 1936 – etapa pregătitoare este inclusă în creaţie.

Pentru că dacă ne limităm doar la momentul efectiv al creării operei atunci nu ar intra aici nici concepţia care este pură virtualitate.

55 Afirmaţia după care legile inconştientului se cunosc ni se pare excesiv de categorică şi se explică, credem, prin prestigiul în epocă a teoriei lui Freud, ca şi a cercetărilor unor psihologi ca W. James, Janet

56 în text fusese „la baza esteticii”. Cum formularea nu corespunde intenţiilor programatice anunţate de autor şi este oarecum improprie ne-am îngăduit s-o modificăm.

57 Nu e destul de clar textul. Taine vorbeşte de fapt doar de mediul spaţial şi de cel temporal. Probabil acestea sunt cele două noţiuni ce nu trebuiau distinse după Ralea. Credem totuşi că metodologic ele pot fi despărţite. Despre mediul social în accepţia pe care i-o dă Mihai Ralea în alte texte sau despre înţelesul său curent Taine nu vorbeşte în mod distinct. Sensul „socialului” este mult mai larg de altfel decât cel utilizat aici de autor care, îl reduce la instituţii şi curente, fără a avea în vedere întreaga complexitate a relaţiilor sociale – materiale şi spirituale. E totuşi semnificativ că se vorbeşte încă în această perioadă de clasele sociale, de evoluţia istorică a valorilor, de sancţionarea artei ca şi de reacţia ei. Păcat că aceşti factori sunt doar enumeraţi fără a fi analizaţi.

58 De ce e vorba de grupuri secundare nu reiese din text. În fapt nu vedem care ar fi grupurile primare în care se încadrează artiştii.

59 Fără îndoială rolul bisericii în dezvoltarea unei anumite arhitecturi sau picturi nu poate fi negat dar, aşa cum apare, formularea este absolutizată întrucât numeroşi alţi factori sociali au modulat acest proces iar influenţa religiei are ea însăşi o condiţionare economică foarte precisă.

60 După cum se poate vedea această ultimă prelegere – din lipsă de timp probabil – este doar o

enumerare de probleme. Din fericire *Estetica generală*, ca şi textele ulterioare, vor trata pe larg condiţionarea socială a artei.

61 Data la care a fost definitivat spre multiplicare – cu avizul lui Mihai Ralea – prezentul text.

DIN ISTORIA ESTETICII ANTICE Curs de estetică.

UNIVERSITATEA DIN BUCUREŞTI FACULTATEA DE ISTORIE ŞI FILOSOFIE

— Cursul acesta a fost ţinut la Universitatea din Bucureşti, probabil înaintea celui de Estetică generală – deşi nu am putut stabili cu precizie lucrul acesta – şi cuprindea o tratare istorică şi conceptuală în acelaşi timp a gândirii estetice a lui Socrate, Platon şi Arislotel. Ne-am îngăduit să-l intitulăm Din istoria esteticii antice şi să-l împărţim în două secţiuni (Platon şi Arisiotel), fiecare cu un număr de 4 capitole. După problemele cercetate caracterul cursului este evident introductiv şi mai mult expozitiv dar cu acest prilej întâlnim o primă creionare istorică a unor concepte de bază ale disciplinei cum ar fi cele de frumos, artă, poezie, adevăr artistic etc. Punctul de vedere al lui Mikai Ralea este prezent mai ales sub raportul organizării şi selecţiei materialului şi din păcate manuscrisul de care dispunem prin bunăvoinţa tovarăşei Elena Cristea, căreia îi mulţumim pe această cale, este incomplet, lipsindu-ne probabil de concluziile finale. În forma în care este el rămâne totuşi un bun preambul la cursul de Estetică generală în care referirile istorice vor fi mult mai sumare şi în funcţie numai de problema cercetată.

A. PLATON

I. TEORIA FRUMOSULUI

Platon este acela care cercetează cel dintâi frumosul, în afară de orice preocupare de scop, «sau de vreo raportare la o altă ordine de valori spirituale. Ca şi maestrul său Socrate, Platon n-a fost numai un filosof, oi şi

artist. A studiat muzica, având pe Dracon ca maestru, pictura, iar în tinereţe, înainte de a scrie dialoguri, a scris versuri. Dialogurile sale n-au toate un caracter polemic ca *Parmenides*, *Theaitetos*, *Sofistul* şi *Philebos*, ci unele din cele mai de seamă ca: *Phaidon*, *Gorgias* şi *Symposion* (*Banchetul*) ne încântă prin înalta lor frumuseţe literară, aşa că nu este nicio îndoială că Platon era foarte sensibil la ceea ce era frumos.

Problemei frumosului el îi consacră dialogul său *Hippias I*, o discuţie în *Phaidos* şi una în *Simposion*, unde ajunge la încheierea că dragostea adevărată este aceea a frumosului şi a fiinţei eterne Dumnezeu. Abia mai târziu când s-a consacrat exclusiv filosofiei arată oarecare dispreţ pentruantă, care-l încântase atât de mult odinioară, ne mai admiţând-o decât dacă s-ar ridica la înălţimea filosofiei. Fiind cel dintâi filosof care a atacat în chip metodic problema frumosului în sine, căutând să-i determine esenţa, Platon trebuie socotit ca fondatorul Esteticii în antichitate *1*.

În dialogul său *Hippias* I *sau despre frumos*, Platon ne arată pe Socrate discutând asupra frumosului cu filosoful Hippias care repuntase mari succese în Lacedemona cu discursurile sale şi pe care le pregătea să le repete şi la Atena. Socrate ironizează pe acest sofist încrezut, întrebându-l ce este frumosul. Hippias răspunde destul de simplist, spunând că frumosul este orice lucru frumos, de pildă o femeie frumoasă. Când Socrate îi arată că a/tâfta timp cât nu ieşim din particular nu putem găsi esenţa frumosului şi că o femeie e mai puţin frumoasă decât o zeiţă, Hippías se încurcă şi caută să susţină că frumosul este aurul, căci el dă frumuseţea. La aceasta Socrate îi răspunse că nici fildeşul nu este mai puţin frumos ceea ce-l face pe Hippias să susţină că frumosul constă în bogăţie, apoi în viaţă lungă şi aşa mai departe. Socrate îi combate şi sofistul propune şi alte definiţii: că

frumosul este convenabilul, că e utilul, sau e plăcerea pe care o obţinem prin simţul văzului şi al auzului. Socrate înlătură aceste definiţii, arătând că dacă lucrurile frumoase ar fi lucrurile convenabile, utile şi agreabile, nu urmează că frumuseţea însăşi este convenienţa, utilul şi frumosul prin plăcut, agreabil.

Convenienţa, *potrivirea*, este un raport între mai multe obiecte, sau între părţile unui tot. Dacă acestea sunt frumoase, fiecare în parte, nu rânduirea lor le va face frumoase, iar dacă nu sunt frumoase rânduirea lor nu poate decât să producă aparenţa frumuseţii, sau imitarea ei[3]. Pe Socrate în dialoguri (cu alte cuvinte pe Platon), nu-l interesează imitarea frumosului, ci frumosul absolut. Frumosul nu poate fi utilul, căci şi utilul este un raport, iar frumosul spune Socrate nu poate să fie decât ceea ce e util spre un bun tsfârşit, adică *binele*, dar el nu se confundă nici cu binele, căci frumosul este *cauza* binelui. Apoi frumosul nu poate fi plăcerea văzului şi auzului, căci aceasta nu s-ar putea aplica şi la frumuseţea morală.

Am spus că în acest dialog sofistul Hippias este zeflemisit cu cruzime de Socrate, pentru că sofistul nu poate să spună ce este frumosul, tocmai el care pretindea că în discursurile sale vorbeşte atâit de frumos despre lucruri frumoase. Platon pune în acest dialog prin gura lui Socrate, însăşi problema naturii şi esenţei frumosului, voind să determine ce este frumosul în sine, ceea ce înseamnă realitatea frumosului. Nici plăcerea, nici utilul, nici convenienţa nu pot explica frumosul în sine, frumosul transcendent. *Hippias 1* este un dialog negativ, căci în el se combat diferitele definiţii şi teorii asupra frumosului, fără să dea o definiţie, putându-se totuşi desprinde din el care este concepţia lui Platon, asupra frumosului.

Ordinea şi convenienţa pot să facă să apară frumosul

3 Platon, Hippias /, pag. 287 şi urm.

în lucruri, dar frumosul este altceva decât această ordine şi convenienţă. De asemenea, frumosul în sine nu constă în lucruri utile, fiindcă numai bunătatea scopului măsoară utilitatea mijlocului şi, în consecinţă, frumuseţea sa. Frumosul ar fi deci ceea ce produce binele. În acest fel frumosul este cauza şi binele, efectul. Coborârea binelui la rolul de efect ar fi o înjosire a lui, căci în acest fel binele nu mai este independent şi absolut. În loc de a fi un principiu şi un scop, spune Fouillée, el n-ar mai fi decât o consecinţă şi un mijloc 2. Dacă frumosul nu ar fi decât plăcutul, altunci plăcerile cele mai grosolane ar fi frumoase, iar dacă am mărgini frumosul la plăcerile văzului şi auzului, atunci am cădea în teoria utilului. Deci după Platon frumosul nu este nici în convenienţă, nu este nici plăcutul şi nici utilul, el nu este în lumea materială, ci în suflet. Sufletul este principiul activităţii şi al vieţii, frumosul fiind prima însuşire a lui. Dar nuorii ce suflet este frumos şi viaţa nu constituie în dezvoltarea ei frumuseţea trebuind să mai adăugăm încă două elemente: ordinea şi unitatea.

În alt dialog al său *Timaios*, Platon spune că Dumnezeu a făcut o singură lume pentru a fi frumoasă şi desăvârşită[4]. El consideră unitatea ca esenţială frumosului, căci unitatea pune armonie şi ordine. Nimic fără armonie nu e frumos spune el în *Timaios*, iar în *Philebos* zice: „pretutindeni măsura şi proporţiunea constituie frumuseţea ca şi virtutea. Dar ordinea şi unitatea sunt produsul inteligenţei, aşa că ar trebui să spunem că frumosul este produsul inteligenţei. Aceasta e părerea celor care îi atribuie lui Platon definiţia celebră, dar pe care nu o putem găsi în niciun text din dialogurile sale, căci ar fi contrară chiar definiţiei platoinicene, anume că „frumosul e splendoarea adevărului”. De altfel Platon spune în *Republica* că există ceva mai frumos decât

4 Timaios XII, pag. 120.

adevărul şi ştiinţa, e ideea binelui. Ar fi deci inexact să se numească frumosul splendoarea adevărului ci mai degrabă splendoarea binelui (Leveque: *La science du beau* II pag. 322).

Ceea ce răspândeşite peste obiectele cunoaşterii lumina adevărului este ideea binelui. Această idee este principiul ştiinţei şi al adevărului?

Adevărata idee a lui Platon este că frumosul e ¡identic cu perfecţiunea, sau cu binele, fără a înţelege numai binele moral ci binele în sine, ca principiu suprem al ideilor. Aşadar binele absolut şi frumosul absolut sunt sinonime pentru Platon. De asemenea şi modernii întrebuinţează deopotrivă expresiile frumuseţe, ideal, desăvârşit. De asemenea, în *Banchetul*, când Platon descrie în termeni atât de străluciţi frumuseţea eternă, el o prezintă ea fiind identică cu binele. În *Timaios* spune „că ce este bun e şi frumos", iar în *Philebos* scrie „dacă nu pultem cuprinde binele într-o singură idee, să-l cuprindem în trei idei: în frumuseţe, proporţie şi adevăr" aşa că binele devine substanţă, iar frumuseţea, ordinea şi adevărul devin atributele lui. De aceea Socrate respingea definiţia lui Hippias care făcea din frumos tatăl binelui, confundând atributul, efectul, cu substanţa, cauza.

Binele, frumosul şi adevărul sunt iniţâi legate în principiul suprem al lucrurilor. Între binele absolut, adevărul absolut şi frumosul absolut nu este o deosebire de fond, şi de aceea Platon confundă adesea binele cu frumosul.

Lumea, opera artistului divin, e frumoasă pentru că bunătatea supremă a făcut-o asemenea ei însăşi. Dumnezeu, a pus în lume isuflet, viaţă, inteligenţă şi ordine iar omul este şi el frumos prin asemănare cu Dumnezeu, iar sufletul este şi el frumos prin asemănare cu puterea ordonată a activităţii sale libere. 3

Varietatea, unitatea, ordinea, viaţa, sufletul,

inteligenţa, bunătatea, acestea sunt caracterele operei divine şi tot ele sunt şi caracterele binelui însuşi. Omul, această lume mică, are ca şi lumea însăşi un corp şi un suflet. Trebuie ca între cele două părţi să existe o armonie şi o proporţie. Virtutea este frumuseţea sufletului, după cum viciul este urâţenia lui, spune Platon în *Republica*. Vedem aci identitatea binelui moral cu frumosul moral, marele principiu al lui Platon. Toit ce este bun trebuie să fie şi frumos, după el. La Platon găsim concepţia frumuseţii absolute întrupată în fiinţe absolut bune.

După cum observă Fouilllée, virtutea şi frumuseţea erau aproape sinonime; acelaşi lucru şi pentru viciu şi urâţenie. Astfel un orator bine făcut şi cu gesturi elegante era aproape considerat ca elocvent, iar un adolescent cu trăsături blânde şi delicate trecea uşor ca un om cinstit şi virtuos, iar Tersit, tipul omului laş din Iliada, e şi cel mai respingător din punct de vedere fizic.

Ceea ce trebuie reţinut din cele văzute până aici, este că la Platon şi la Socrate cum şi în toată gândirea grecească, frumosul era aproape identic cu binele, însă Platon stabileşte o ierarhie hindle fiind înaintea frumosului4. Frumosul naşte din bine care este ideea suverană. Înainte de Platon, după cum am văzut Socrate se ocupase de problema frumosului şi a operelor artistice, dar el privise lucrurile numai ca moralist, cerând ca operele artistice să fie expresia adevărului etic. Platon, fără a da o definiţie precisă şi întrebuinţând aceeaşi metodă ca şi predecesorul său, disociază ideea frumosului de celelalte care îi sunt străine şi stabileşte raporturi ierarhice între ele. La Platon frumosul este ideea frumosului adică una din înfăţişările Ideii, dar ideile scapă definiţiei.

Această trinitate metafizică: binele, adevărul şi frumosul s-a perpetuat după Platon în toate şcolile idealiste ale antichităţii cât şi în cele moderne, dar ştiinţa modernă s-a străduit să le determine deosebirile.

Când ideea coboară în lumea sensibilă, ea introduce ordinea şi armonia. Frumosul devine atunci măsură, proporţie şi armonie. Vom vedea că aceste idei au fost reluate mai temeinic de Aristotel. Frumosul de pe pământ nu este decât un frumos imperfect la Platon. Frumosul adevărat este transcendent, dincolo de viaţa reală. Frumosul pământesc nu este decât o răsfrângere, mai mult sau mai puţin depărtată a adevăratului frumos, nefiind deci decât o copie. Frumosul ideal este însuşi Dumnezeu.

Treptele frumosului le găsim la Platon în *Banchetul*. După cum spiritul de la treptele inferioare trece la frumosul absolut5, Platon distinge frumosul fizic sau corporal, după el frumosul sufletesc, sau spiritual, apoi frumosul moral adică al acţiunilor omeneşti şi al legilor. În sfârşit, mai sus planează frumosul ştiinţific, acela al filosofiei, care cuprinde toate ştiinţele, frumosul inseparabil de virtute şi de înţelepciune, frumosul absolut.

După cum a observat Ch. Bénard6, în lucrarea lui despre filosofia lui Platon acesta, ca şi alţi filosofi idealişti, neglijează în determinarea problemei frumosului acel element concret, vizibil ochiului cât şi spiritului, care este forma.

Azi Estetica modernă nu mai poate concepe frumosul decât ca o contopire a fondului, a ideii cu forma, făcându-se astfel o armonizare a fondului cu forma7. Formula lui Platon care dă o importanţă deosebită numai ideii, omiţând însemnătatea formei este incompletă şi va fi întregită de gânditorii de mai târziu.

n. TEORIA ARTEI

Se vorbeşte de desconsiderarea pe care Platon o avea pentru artă în general şi pentru poezie în special. Să vedem în ce constă şi cum se justifică dispreţul său, mai ales fiindcă ştim că în tinereţea sa Platon s-a îndeletnicit cu muzica, pictura şi chiar cu poezia.

După Platon două8 simt marile principii cari sunt în

lume: Dumnezeu şi materia. Dumnezeu lucrează şi modelează materia după placul său, făcând tipurile primitive ale lucrurilor care sunt ideile. În acest fel avem trei categorii de lucruri: întâi lucrurile în sine, ideile, apoi lucrurile sensibile care sunt făcute după modelul ideilor şi în fine copiile acestor lucruri sensibile, care sunt operele de artă, nişte cópii ale unor copii. Platon consideră arta inferioară pentru că este o simplă copie a realităţii care este şi ea o copie a ideii divine. Un lucru fabricat de un meşteşugar, de pildă un pat, e mai puţin adevărat decât modelul său divin, ideal, aşa cum a fost gândit de Dumnezeu şi care este singurul real. Lucrurile umane şi toate câte ne înconjoară nu sunt decât fantome lipsite de existenţă adevărată, simple imagini sau copii care n-au nici măcar meritul exactităţii.

Ca imitaţie a unei alte imitaţiuni, arta nu este decât treapta a treia a realităţii adevărate care este ideea divină. Privind deci arta ca o imitaţie a unei imitaţii destul de inferioară, Platon nu putea decât să desconsidere arta.

Afară de aceasta, condus de o idee morală supremă şi socotind arta numai ca o imitaţie, Platon vedea în ea numai un joc care urmăreşte doar plăcerea şi care nu se îngrijeşte nici de adevăr şi nici de virtute, deci nici de morală. Prin zugrăvirea caldă şi vie a pasiunilor omeneşti, gândea Platon, arta exaltă părţile cele mai puţin nobile ale naturii omeneşti: sensibilitatea, slăbiciunea şi groaza. Arta enervează şi moleşeşte sufletul, făcându-l incapabil de curaj, de moderaţiune, de constanţă, de statornicie, într-un cuvânt ea distruge stăpânirea raţiunii. Nu trebuie să primim în cetatea ideală pe această muză primejdioasă, nu trebuie să ne lăsăm atraşi de ea, întorcând faţa de la marea luptă a vieţii, de unde vom ieşi oameni de bine. Omul de bine dobândeşte şi în viaţa aceasta preţul virtuţii sale, dar dobândeşte o răsplată încă şi mai mare în viaţa de după moarte căci sufletul este nemuritor. Moartea

corpului nu poate avea nicio înrâurire asupra sufletului care-i supravieţuieşte. Din cele văzute până aci reiese că această concepţie a sa despre artă are păcatul că este prea metafizică9, subordonând totul idealului suprem, care este idealul binelui. Ea nu este însă lipsită de măreţie, cu toate că se ridică deasupra realităţii concrete a frumosului şi operei de artă.

După Platon Dumnezeu este artistul desăvârşit, creator a toate, el este artistul suprem căci a creat lumea. Facultăţile pe care s-a bazat el sunt: inteligenţa, care a conceput idealul etern, bunătatea şi voinţa. Marele artist a dat lumii desăvârşirea care este în el: sufletul, inteligenţa, mişcarea, viaţa, toate supuse unităţii, proporţiei şi armoniei, adică ordinii. După Platon adevăratul artist trebuie să rivalizeze cu artistul etern care este Dumnezeu, creând şi el opere care să imite creaţiile divine. Arta omenească trebuie să fie deci asemănătoare cu arta divină, străduindu-se să o atingă, dar lucrând totuşi după modelul ei.

După Platon chiar şi lucrurile cele mai vulgare au o raţiune de a fi, pe care numai Dumnezeu o concepe şi care este o realitate superioară. La drept vorbind după Platon arta constituie o nobilă năzuinţă, căci în fond ce poate să fie mai înălţător decât să ne străduim după realităţile plăsmuite de Dumnezeu, după un ideal suprem? Dumnezeu a creat lumea care este opera sa, o imagine a ideilor şi această lume este însăşi o realitate. El a creat-o după modelul tuturor lucrurilor posibile, îndreptându-şi privirile asupra exemplarului etern dintr-însul. Artistul ca să semene cu Dumnezeu, trebuie să conceapă un ideal de frumuseţe şi să-l imite cu ajutorul elementelor puse la îndemâna sa de către – natură. Într-adevăr Platan ca moralist vorbeşte de o manieră dispreţuitoare despre artiştii care se mărginesc numai să imite fără să-şi propună un ideal de frumuseţe morală. La ce bun să

imităm dacă nu adăugăm nimic? Ideea singură este reală. Chiar lucrurile nu sunt decât imitarea ideilor. Ce va fi deci simpla imitare a unui lucru? Va fi imaginea unei imagini, umbra unei umbre şi atâta tot.

Lucrurile ar sta altfel dacă măcar operele ar avea o valoare morală, dar artiştii se adresează de obicei simţurilor şi nu raţiunii aşa că imitaţia fără valoare în ea însăşi, mai produce şi roada fără valoare morală. Vedem deci că Platon osândeşte mai ales imitarea realităţii fără de scop moral, făcând însă greşeala să socotească şi pe Homer printre imitatorii vulgari, ceea ce dovedeşte rătăcirea sa, călăuzit fiind numai de criteriul moral şi urmărind în artă numai idealul etic, ca ideal suprem 10. Platon condamnă opera lui Homer fiindcă nu găseşte în ea un manual de educaţie pentru tineret, nici pentru viaţa publică, nici pentru cea privată. Un fapt este însă sigur, anume că Platon face distincţia între artiştii care ţintesc să imite lucrurile eterne, ideile şi cei care imită lucrurile sensibile, trecătoare.

Sunt poeţi care imită divinul, spune el, iar alţii lucrurile materiale, sentimentele, pasiunile şi viciile omeneşti. După cum observă Fouillée, Platon condamnă numai ceea ce numim astăzi realismul estetic 11 şi preconizează un idealism exagerat, un idealism mai mult moral decât artistic. Scopul şi obiectul artei, după Platon nu este imitarea naturii, ci este un ideal de frumuseţe pe care Platon îl confundă cu idealul moral.

Artele au – ca scop disciplina plăcerii şi a durerii cu ajutorul frumosului. Zeii cuprinşi de compătimire pentru neamul omenesc osândit la muncă grea, i-au acordat răstimpuri de odihnă, cu sărbători în cinstea lor. Plăcerile provenind din văz sau auz şi care au ca obiect forme, mişcări şi sunete, dau naştere diferitelor arte; cele ale gustului şi mirosului neconţinând elemente inteligibile, rămân străine artei şi frumosului12. Muzica şi ritmul dau

corpului şi sufletului nostru graţie şi demnitate, totuşi muzică prea multă este tot atât de primejdioasă ca şi multă gimnastică. A nu fi decât atlet este aproape tot una cu a fi un sălbatic. A nu face decât muzică este egal cu moleşirea. Muzica poate, după Platon, să facă atrăgătoare materiile de învăţământ, mai ales cele aride, punându-le în versuri sau însoţindu-le de melodie. Muzica efeminată, dansul impudic nu pot decât să corupă moravurile, iar statul ca păzitor suprem al moralei spune Platon, nu poate să rămână nepăsător, el trebuie deci să supună la anume reguli morale muzica şi dansul readucându-le la adevărata lor menire, care nu este plăcerea ei ideea.

Cu cât arta este mai aproape de idee cu atât se purifică. Platon condamnă teatrul fiindcă răscoleşte patimile. El nu admite decât cântările şi imnurile în cinstea zeilor şi elogiul oamenilor mari. El este tot atât de sever faţă de tragediile lui Sofocle pe cât este faţă de comediile lui Aristofan căci, după cum nu trebuie să deşteptăm pasiunile prin reprezentarea lor pe scenă, nu trebuie să înfăţişăm nici ridicolul care să producă râsul. În muzică Platon vede tot o artă de imitaţie, căci muzica spune el, imită mişcările sufletului şi ale pasiunilor, pe care le calmează sau de trezeşte. În dans care se aliază ou muzica, el vede mai ales un scop moral „frumuseţea dansului, spune el în *Legile*, constă într-o justă imitare a atitudinilor morale ale corpurilor frumoase şi ale sufletelor frumoase. Buna educaţie constă în a şti să căutăm să dansăm bine. Pentru Platon dansul e un exerciţiu gimnastic şi un fel de muzică a pasiunilor totodată. Sunt două feluri de dansuri: unele care exprimă prin mişcări cuvintele muzelor şi care au un caracter de măreţie şi distincţie, iar altele dansuri care sunt destinate să dea corpului şi membrelor sănătate, vioiciune şi frumuseţe, deprinzându-le să se mlădie prin mişcare cadenţată şi distribuită cu măsură.

În ceea ce priveşte diviziunea artelor nu vedem încă

o diviziune clară la Platon, ba dimpotrivă între arte pare că înglobează şi meşteşugurile, când socoteşte artă tot ceea ce are puterea de a crea ceva ce n-a existat până atunci, sau de a face să treacă de la nefiinţă la fiinţă ceea ce nu există încă. Diferenţa pe care o face între arte utile şi arte de agrement nu prea are nici ea ceva hotărât. Singura distincţie categorică pe care o face este între arta divină şi cea omenească. Arta divină ar fi cea care se face de Dumnezeu, lucrând după un model etern. Arta omenească nu este altceva decât imitaţia celei divine. Ea crează sau opere reale utile şi bune aşa cum fac de pildă meşteşugarii, învăţaţii, arhitecţii, moraliştii şi oamenii de stat, sau înfăţişează realitatea ca imagine aşa cum fac pictorii, muzicanţii şi poeţii, care crează simulacre ale realităţii13. De aici rezultă că arta omenească poate să fie de două feluri: o artă serioasă, care ţinteşte la bine, la moral, la util şi care are drept scop îmbunătăţirea sufletelor deci o artă morală şi artele neserioase şi frivole care urmăresc plăcerea şi care sunt corupătoare de cele mai multe ori, având ca obiect imitarea realului.

În acest fel de a concepe arta, vedem că Platon înglobează între adevăraţii artişti pe oamenii de ştiinţă, pe magistraţi, legiuitori, oamenii de stat, educatori şi filosofi, întrucât toţi se străduiesc să realizeze ideea binelui, concepută de raţiune ca idee supremă. După cum se vede există o confuzie destul de mare la Platon între artele frumoase, ştiinţe, meşteşuguri şi îndeletniciri care au un caracter practic.

III. TEORIA POEZIEI

Despre poezie Platon vorbeşte în *Phaidos*, în *Republica* şi în *Legile*. În *Phaidos*, priveşte poezia chiar cu favoare, făcând elogiul delirului şi inspiraţiei poetice. El spune că poetul care nu e stăpânit de delir, nu va atinge niciodată perfecţiunea, el nu ne va mişca, ne va lăsa reci, pe când cu poetul inspirat va fi tocmai dimpotrivă. În

dialogul „*ION*”, Platon, prin gura lui Socrate, îi spune rapsodului Ion, care luase parte la un concurs de rapsozi din oraşul Epidaur, unde luase premiul întâi că: „toţi bunii rapsozi, îşi fac poemele lor frumoase nu prin ajutorul artei ci în prada inspiraţiei şi stăpâniţi oarecum de o putere divină. Poeţii lirici nu-şi compun cântecele lor când sunt cu mintea trează, ci când se cufundă în ritm şi armonie lăsându-se în prada delirului. Poetul nu e în stare să creeze ceva până nu este cuprins de inspiraţie şi-şi iese din fire, astfel ca mintea să nu mai locuiască într-însul. Câtă vreme îşi păstrează mintea niciun om nu este în stare să creeze artistic sau să profeţească. Poeţii produc operele lor nu datorită meşteşugului ci inspiraţiei divine.

Nu trebuie să susţinem că poemele frumoase sunt ale oamenilor şi sunt lucruri omeneşti, ci că sunt divine şi sunt lucruri ale zeilor, iar poeţii nu sunt decât nişte tâlmaci ai zeilor, fiecare posedat de zeul care-l stăpâneşite. În dialogul amintit, „*Ion*” recunoaşte că poeţii cei buni ne tălmăcesc grindurile zeilor, minaţi de o forţă divină. În *Ion* ca şi-n *Republica* şi-n *Legile*, delirul este considerat ca o exaltare a minţii, o pierdere a raţiunii. În *Republica* Platon nu admite decât imnurile sacre şi cele pentru cinstirea oamenilor mari.

Ca artă de imitaţie, poezia seamănă cu pictura, dar spre deosebire de aceasta în locul culorilor ea imită prin cuvinte, servindu-se de limbajul figurat şi întrebuinţând ritmul şi armonia. Păcatul ei este că imită nu numai adevărul ci şi ceea ce este fals, aparenţa. Adevărul în artă trebuie să fie ideea, modelul din mintea artistului divin. Realitatea ice ne cade sub simţuri nu este decât o copie a modelului divin al artistului care este Dumnezeu, aşa că poetul ca şi orice artist, care imită realitatea ce ne cade sub simţuri, nu ne redă decât copia unei copii. Arta trăieşte din iluzie şi e în contrazicere cu raţiunea care alungă iluziile. Poetul lucrează sub acţiunea inspiraţiei

care-l face astfel să confunde adesea adevărul cu eroarea. De aici Platon trage concluzia că arta este o formă inferioară de gândire.

Severitatea lui Platon se explică prin faptul că prin poezie el înţelegea mai ales poezia dramatică şi el moralistul sever avea o părere destul de rea despre operele licenţioase, care îi erau prezente în memorie cum era *„Norii"* de Aristofan. Platon vede o primejdie în reprezentarea operelor teatrale, care corup moravurile prin aţâţarea patimilor. Severitatea lui Platon se îndreaptă deopotrivă în contra tragediei şi a comediei. Râsul i se părea de asemenea o patimă care nu trebuie încurajată ci reprimată, căci e o dovadă a unei grave alterări sufleteşti. Fondul vieţii spune el este serios şi nu e bine să se amestece ceea ce este serios cu ridicolul. Ridicolul trebuie să-l cunoaştem numai pentru a ne feri de el.

Gluma trebuie să fie în comedie moderată, fină şi de bun gust, comicul blând, nu exagerat şi vulgar ca în comediile lui Aristofan. Ironia lui Socrate este model pentru Platon şi este reprodusă admirabil în dialogurile sale. Chiar zeii iubesc gluma. Platon nu exclude de tot. nici poezia lirică. După cum am arătat el admite în *Republica* sa imnurile şi ditiramburile în cinstea zeilor şi a eroilor, mai ales fiindcă ele se unesc minunat şi cu muzica, dar şi-i aici crede că este o muză serioasă şi nu una senzuală şi corupătoare a moravurilor ca aceea a poetei Sapho.

În ceea ce priveşte diviziunea diferitelor genuri Platon se serveşte de criteriul vorbirii sau al discuţiuniii. Poezia lirică va fi aceea în care se întrebuinţează vorbirea directă, ajutată de ritm, măsură şi armonie ca imnul, ditirambul şi oda. Poezia dramatică este aceea care se serveşte de recitarea imitativă: tragedia şi comedia. Poezia epică se va servi de felul de recitare a celorlalte două: epopeea, poema epică.

Retoricii de asemenea îi consacră Platon dona din

dialogurile sale: *Phaidos* şi *Gorgias*. Retorica este după Platon, arta de a convinge spiritele prin cuvânt în adunări şi în convorbiri particulare. Adevărată retorică este aceea care procură oamenilor nu numai convingere ci şi adevărul. Oratorul trebuie să fie după Platon, filosof prin universalitatea, profunzimea şi diversitatea cunoştinţelor sale apoi prin cunoaşterea adâncă a sufletului omenesc, cât şi prin metoda sa de a defini, clasifica şi împărţi, cât şi prin dialectica sa. Un orator desăvârşit trebuie să fie filosof, dialectician şi psiholog, savant, cât şi artist înzestrat de la natură cu darul inspiraţiei ca şi poetul. Dragostea de frumos face pe poet, cea de adevăr pe filosof, iar cea de adevăr şi de frumos pe orator. Arta şi filosofia trebuie să se întâlnească în oratorie, fiindcă retorica susţine adevărul cu ajutorul frumosului în vederea binelui.

Acestea sunt ideile lui Platon asupra poeziei în general aşa cum se desprind din dialogurile sale. El îşi merită pe drept cuvânt numele de întemeietor al ştiinţei frumosului14. Platon izbuteşte să izoleze ideea de frumos de cea de util şi studiază frumosul în sine. El izbuteşte să stabilească în *Hippias 1* că frumosul nu trebuie căutat în inamic particular, că un lucru poate să ne apară frumos, dar nu este frumos în sine, căci după Platon există dincolo de lucrurile frumoase un frumos absolut, care le dă însuşirea de lucruri frumoase şi care n-are de a face nici cu ideea de util, nici cu cea de convenienţă, cu care Socrate confundase frumosul. Deci frumosul la Platon nu constă nici în potrivirea părţilor, nici în utilitate, nici într-o senzaţie plăcută. De asemenea el spune că frumuseţea nu se manifestă numai prin formele vizibile, ci că există şi o frumuseţe interioară, o frumuseţe a sufletului care este superioară celei corporale. Frumuseţea formei, cea exterioară este pentru Platon un indiciu pentru o frumuseţe mai adâncă, cea a sufletului. Cel mai frumos spectacol este după el cel care uneşte frumuseţea trupului

cu cea a sufletului, într-o perfectă armonie.

Platon opune totdeauna frumosului celelalte bucurii ale vieţii. Ideea de frumos nu se confundă cu niciuna din fiinţele pe care le numim frumoase aici pe pământ. Pentru a ne înălţa până la frumos, trebuie să ne ridicăm pe aripile iubirii, deasupra tuturor frumuseţilor particulare, să ajungem la frumuseţea eternă. Frumosul ideal este după Platon, Dumnezeu însuşi, relevat spiritului nostru prin jocul pur al dragostei. Între frumos şi dragoste, există o strânsă legătură la Platon. Idealul frumuseţii nu-l poate atinge sufletul omenesc decât prin dragoste. Agathon din *Banchetul*, după ce face un elogiu al puterii iubirii, spune cum amorul stăpân pe Apolo, pe Muze, pe Marte şi pe Jupiter, a făcut să se nască tot ce este de folos oamenilor. Ordinea a fost stabilită printre zei de către dragoste, adică de către frumos, căci niciodată dragostea nu se prinde de ceea ce este urât. Dragostea se trezeşte în sufletul omului ca o reminiscenţă a unei vieţi anterioare. Obiectul dragostei e frumuseţea, dar nu cutare sau cutare frumuseţe, ci frumuseţea însăşi. Omului i-a fost dat să zărească această frumuseţe perfectă din timpul când sufletele noastre erau la un loc cu corurile fericiţilor şi când le urmau în evoluţiile lor în sferele cereşti. Iniţiaţi în cele mai sfinte mistere, zice Platon, bucurându-se încă de desăvârşirea noastră şi necunoscând încă relele viitoare, noi admirăm aceste lucruri frumoase, perfecte şi simple, pline de beatitudine şi calm; care se desfăşoară în jurul nostru în mijlocul celei mai pure lumini. Aceeaşi doctrină a frumosului şi a dragostei o găsim şi la neoplatonicianul Plotin. Ideea frumosului la Platon trăieşte în aceeaşi sferă înaltă cu binele.

Cu toată neîndoielnica strălucire a teoriilor estetice ale lui Platon, ele suferă de marea greşeală a platonismului în genere, care în sfera metafizică în care se înalţă, ignorează elementul real şi sensibil al artei, sacrificându-l

unei idei abstracte şi false, estetica şi toată filosofia lui Platon rezemându-se pe o metodă deductivă. Teoria artei după Platon se bazează pe o dublă ipoteză: că arta este o reprezentare pură şi simplă a lumii sensibile, ea însăşi o copie a lumii divine, şi a doua ipoteză, că scopul artei este idealul moral.

Arta, în speţă capodoperele artistice, crează o realitate adeseori mai vie şi mai caracteristică decât realitatea, a cărei transfigurare simbolică este. Apoi arta nu este subordonată unui ideal moral. Frumosul este un principiu permanent şi absolut ca şi binele, ca şi adevărul, fără a fi subordonat lor, chiar dacă o autonomie desăvârşită a artei este greu de conceput15.

IV. DEOSEBIRI DE CONCEPŢIE ŞI METODĂ ÎNTRE ARISTOTEL ŞI PLATON16

Deşi Platon trebuie considerat ca fondator al ştiinţei frumosului, estetica lui are o bază prea metafizică, ea negii jând importanţa formei. Cel dintâi care a dat ştiinţei frumosului şi artei o bază mai aproape de realitate şi de sensibil a fost Aristotel. Deşi discipol al lui Platon, acesta era un geniu mai sever şi mai pozitiv decât maestrul său, înzestrat în aceeaşi măsură nu numai cu spiritul speculativ, dar şi cu darul analizei. El înlătură teoria divinităţii şi a ideilor izvorâte din ea şi care înnăscute în om ca o amintire a unor existenţe anterioare, constituie esenţa tuturor fiinţelor şi lucrurilor. El susţine că toate gândirile noastre chiar cele mai înalte sunt rodul inteligenţei, care le procură materia, iar raţiunea le dezvoltă. El nu pleacă ca Platon de la universal la particular, ci totdeauna de la particular la universal.

Filosofia, după Aristotel, este ştiinţa care ajunge să cunoască, cu ajutorul principiilor. Logica este instrumentul, sau mai degrabă forma oricărei ştiinţe, iar experienţa ne procură materia care trebuie lucrată, studiată adânc şi apoi fixată în principii generale.

Experienţa dobândeşte un rol, pe care nu-l avusese până acum. Aristotel lărgeşte domeniul filosofiei, făcând să se cuprindă în ea toate ştiinţele.

Filosofia lui Aristotel reprezintă totalul ştiinţelor din antichitate, rezumate şi legate într-un vast sistem. Astfel *Logica*, ştiinţele naturale şi în mare parte *Poetica* îşi datorează însăşi existenţa lor lui Aristotel, iar fizica, metafizica, morala şi politica au făcut un mare pas înainte. Aristotel a dat ştiinţei metode şi formule adevărate. Înzestrat cu geniul omului de ştiinţă, care scoate din observaţie şi din experienţă legi, Aristotel şi-a dat seama că ştiinţa începe numai de acolo de unde particularul face loc generalului, spre deosebire de alţii, care nu au putut ridica desprinderea generalului din observarea particularului. După cum am văzut, când ne-am ocupat de estetica Platoniciană, Ideile erau la Platon tipuri eterne imuabile şi constituiau însăşi esenţa lucrurilor. Singure ele aveau o existenţă reală şi absolută.

Aristotel a dat o bază reală ideii. Ea există şi pentru el, dar nu este exterioară lucrurilor, ci dimpotrivă există în ele şi prin ele. Platon lega ideile de o idee supremă, aceea a binelui, înţeles într-un sens absolut moral. Aristotel lasă ideilor independenţă, admiţând între ele raporturi ierarhice. Ştiinţele se împart după el în teoretice sau speculative, care au ca obiect cunoaşterea lucrurilor în sine, metafizica şi matematica şi ştiinţele despre natură cum sunt fizica şi cele naturale. Apoi vin ştiinţele practice, care au ca obiect cunoaşterea legilor, după care se exercită activitatea omenească, Etica şi politica, şi în fine cele poetice în care numărăm Retorica şi Poetica. Despre aceasta din urmă, Aristotel s-a ocupat într-un tratat general despre arte care, după cum spune Diogene Laerţiu, ar fi fost format din două cărţi dintre care una s-a pierdut, ajungând până la noi numai un rezumat, cunoscut sub numele de Poetica”.

B. ARISTOTEL

I. TEORIA FRUMOSULUI

Aristotel, spirit mai pozitiv, încearcă să fixeze în chip mai concret ideea frumosului, prin condiţiile de ordine şi măsură. Ordinea ar fi coordonarea într-un tot a elementelor care formează lucrul frumos. Pentru ca lucrurile să ne apară frumoase trebuie să îndeplinească aceste condiţii de proporţie şi unitate, care stăpânesc însuşi idealul de artă clasică. Condiţia frumosului pe care o aplică lucrurilor din natură, Aristotel o extinde şi asupra operelor de artă şi a celor literare. Astfel tragedia nu trebuie să fie prea lungă, pentru a fi bine reţinută de memorie.

Ideea frumosului vaporoasă şi abstractă la Platon, ia o înfăţişare mai concretă şi mai precisă la Aristotel. În „*Metafizica*" sa, Aristotel spune: „formele principale ale frumosului sunt: ordinea, simetria şi determinarea" (măsura, mărimea limitată). Vedem deci că a mai adăugat şi elementul simetriei. Ordinea este orânduirea sau coordonarea părţilor într-un tot, determinarea este proporţia exactă pe care trebuie să o aibă obiectul frumos, iar simetria supune varietatea unităţii. Pe cât se vede avem o încercare de definiţie obiectivă, însă ceea ce Arisâotel socoteşte drept forme sau elemente ale frumosului, nu sunt decât condiţionările care fac ca un lucru să fie contemplabil17. Mai găsim în *Retorica* lui Aristotel o altă definiţie, după care frumosul este ceea ce vrem să lăudăm pentru sine sau ceea ce fiind bun este tot atât de plăcut pe cât de bun. Aceasta este mai mult o definiţie subiectivă, oare se aplică mai mult frumosului moral. Aristotel admite mai multe feluri de frumos: natural, artistic, moral şi chiar frumosul matematic, căci în matematici căutăm să demonstrăm frumosul.

Aristotel nu-şi dădea bine seama că frumosul se adresează sensibilităţii, pe când adevărurile matematice,

inteligenţei. Cum să nu fie tun frumos matematic, spune el, dacă în frumos găsim elementele de ordine, măsură şi simetrie, pe care le găsim şi în matematică? Dacă aceste principii sunt cauza lucrurilor frumoase, matematicile trebuie să le socotească şi ele drept cauză. Aristotel face o confuzie între adevăr şi frumos, confuzie pe care o găsim şi la alţi gânditori ai antichităţii. Ca să concepem un frumos matematic, ar trebui să concepem un frumos abstract, o simplă generalitate, spre pildă o lege matematică sau orice lege ştiinţifică, fizică sau mecanică. A spune însă că această lege ştiinţifică reprezintă frumosul sau că este frumoasă ar fi să confundăm frumosul cu adevărul ceea ce este o greşeală vădită. Frumosul conceput ca o idee abstractă nu mai este frumosul propriu-zis. Frumosul conceput ca raţionament sau calcul nu mai este frumos, el s-ar adresa inteligenţei, iar nu simţirii, care cere formă vie, sensibilă, concretă. Frumosul este cu totul altceva decât adevărul abstract cu care Aristotel îl confundă. Adevărul face obiectul ştiinţei, iar nu al artei. Ştiinţa şi arta au domenii cu totul deosebite, pe care nu putem să le confundăm. Aristotel nu avea însă o idee prea precisă asupra artei, ca dovadă că el înglobează în noţiunea de artă şi ştiinţele, ba chiar şi meşteşugurile.

Găsim şi la Aristotel confuzia ce o vedem în toată estetica antică, atât la Platon, cât şi după el, între frumos, bine şi adevăr. El nu reuşeşte să stabilească hotărât deosebirea între aceste noţiuni. Singura deosebire de care Aristotel îşi dă bine seama este aceea dintre frumos şi util, întrucât frumosul este absolut pe când utilul este relativ. Se poate astfel stabili o înrudire între gândirea lui Aristotel şi cea a lui Kant, care vede în frumos obiectul unei mulţumiri dezinteresate. Ştim că după Kant judecata frumosului trebuie să fie dezinteresată şi atunci se impune tuturor ca un imperativ estetic, echivalent cu imperativul moral.

Acum, căutând să judecăm noţiunea frumosului aşa cum încearcă să o definească Aristotel, trebuie să spunem că el neglijează importanţa fondului, finind mai mult seama de condiţiile de formă în care frumosul se realizează. Aşadar Aristotel a reuşit mai degrabă să determine condiţiile formale ale contemplabilităţii, dar nicidecum frumosul însuşi 18.

II. CONCEPŢIA ARTEI

Dacă în estetica modernă se trece în chipul cel mai firesc de la ideea de frumos la aceea de artă, nu acelaşi lucru se întâmplă în estetica antică. Platon nu vede legătura dintre artă şi frumos.

Definind arta, ceea ce produce ceva ce n-a fost până atunci, Platon înglobează în noţiunea de artă şi meşteşugurile, aşa-zisele arte manuale; iar în distincţia ce face între arte utile şi arte de agrement vedem că utilul şi plăcutul se confundă cu frumosul în domeniul artei. De asemenea când împarte arta în artă divină şi artă umană cea dintâi fiind lumea, operă plină de măreţie a creatorului divin, în cea de a doua face să intre pe lângă artele frumoase, ştiinţele şi meşteşugurile, îndeletnicirile cu caracter practic şi Utilitarist. Platon le socoteşte pe acestea din urmă superioare artelor frumoase, pe care le desconsideră, privindu-le ca frivole şi corupătoare ale moravurilor, ele urmărind numai plăcerea şi mulţumirea simţurilor.

Nici Aristotel nu-şi dă seama că este un raport strâns între artă şi frumos, neconcepând arta numai ca o reprezentare a frumosului, ci confundând-o şi el cu unele ştiinţe şi cu meşteşugurile. Arta spune el este facultatea de a produce sau de a crea opere, care n-au într-însele principiul lor de activitate ci în cel care le produce, iar în *Metafizica* sa, arătând normele generale ale gândirii şi activităţii omeneşti, spune că orice gândire este practică, poetică sau teoretică. Aristotel aşadar n-are nici el o idee

precisă asupra artei, după cum nici frumosul n-are un înţeles mai precis ci fiind conceput într-un chip foarte larg. În noţiunea de artă lintră la Aristotel pe lângă artele frumoase (sculptura, pictura, muzica, poezia, dansul şi mimica) artele manuale, logica, gramatica, retorica şi chiar ştiinţele, căci el spune că arta este facultatea de a produce adevărul prin gândire.

De altfel, la Greci frumosul apărea ca un caracter general al obiectelor celor mai felurite din natură şi din artă, iar arta nu se deosebea de celelalte manifestări ale gândirii, ştiinţei, vieţii sociale, industriei şi artelor aplicate. Chiar denumirea de arte frumoase era necunoscută celor vechi; artele frumoase erau pentru ei arte de imitaţie sau de agrement. Um cuvânt deosebit pentru a desemna artele frumoase nu exista în limba elină.

Ca şi Platon, Aristotel concepe esenţa artei în imitaţie 19. Natura însăşi era socotită de Platon ca o copie imperfectă a ideilor divine, obiectele sensibile fiind simple aparenţe, iar arta omenească nu era decât o copie a urnei copii. În afară de aceasta artele erau numai un joc menit să producă tulburarea simţurilor, aşa că nu erau vrednice de consideraţie. Singurul artist adevărat era, după Platon, Dumnezeu care a făcut lumea după imaginea ideilor divine, al căror tip şi esenţă sunt într-însul.

La Aristotel arta constă de asemenea în imitaţie, dar lucrurile imitate cu ajutorul artei, în loc să fie nişte copii inferioare pot dobândi un farmec, pe care nu-l au în ele însele în natură.

Chiar ceea ce este urât în natură, prin imitaţia artei, poate deveni frumos. Fiinţe a căror vedere ne displace în natură le privim cu plăcere într-o reprezentare executată cu cea mai mare exactitate; spre pildă forma animalelor cele mai urâte şi a cadavrelor, spune Aristotel.

Epopeea şi poema tragică, spune el, tot ca şi comedia, ditirambul şi în bună parte cântecul de flaut şi de

chitară sunt îndeobşte iimtaţiuni, dar se deosebesc între ele în trei chipuri: sau imită prin mijloace diferite, sau imită lucruri deosebite sau imită într-un mod deosebit şi nu în acelaşi chip. Căci după cum unid, graţie artei, iar alţii datorită obişnuinţei, imită prin culori şi prin desen multe lucruri, a căror imagine ne-o redau şi după cum alţii imită prin voce, tot astfel şi în artele mai sus pomenite, toate realizează imitaţii a prin ritm, limbă şi melodie, întrebuinţate la un loc sau nu. Artele se deosebesc deci prin mijloacele de imitaţie, prin obiectele ce imită şi prin modul lor de a imita. Unele se slujesc de culori şi de gesturi, de spaţiu, altele de sunete, sau de limbaj, ritm şi armonie. O adevărată clasificare, formând un sistem al artelor, nu găsim la marele gânditor grec, care nu şi-a dat seama de importanţa pe care avea s-o dobândească mai târziu această chestiune.

Aristotel consideră ca arte sculptura, pictura, muzica, dansul şi poezia, cu speţele ei, de care se ocupă în chip deosebit în aproape tot tratatul său. El înşiră însă artele într-o ordine sistematică. Nu vedem la Aristotel tendinţa unei clasificări şi ierarhizări a artelor după un criteriu ştiinţific. Mai avem de observat că arhitectura nu e pomenită de Aristotel ca artă, socotind-o desigur că nu este o imitare a realităţii şi nevăzând legătura ei comună cu celelalte arte, în realizarea frumosului sub forma utilului. Totuşi muzica şi dansul am văzut că le consideră ca arte deşi nici ele nu sunt o imitare, nicio reprezentare a realităţii, ci stări şi dispoziţii sufleteşti.

Acest instinct al imitaţiunii în care Aristotel vede principiul oricărei arte, este înnăscut în firea omenească şi e ceea ce face ca omul să se deosebească de celelalte animale, fiind mai înclinat spre imitare, căci prin aceasta îşi dobândeşte primele cunoştinţe. Aristotel vede în plăcerea de a imita însăşi obârşia artei, constatând că toată lumea gustă imitaţiunea, după cum tot prin imitaţie

dobândim primele noastre cunoştinţe.

Ce înţelege Aristotel prin imitaţiune – mimesis – în materie de artă? Numeroase pasagii din *Poetica* sa ne dovedesc că prin mimesis, Aristotel nu înţelegea imitaţiunea servilă a naturii, copie searbădă a realităţii. Astfel, într-un loc din cap. II, el spune: cei care imită, reprezintă pe oameni sau mai buni decât sunt, sau mai răi, sau aşa cum sunt. Polygnotos, spre pildă, zugrăvea pe oameni în mai bine, Pauson în mai puţin bine, iar Dionisios aşa cum sunt. Iar, mai departe, vorbind despre poeţi spune că Homer ne înfăţişează personajele sale superioare realităţii, Cleophon aşa cum sunt, Hegemon din Thasos, primul autor de parodii şi Nikoharis, autorul Deliadei, ni le prezintă inferioare realităţii. De asemenea, în cap. XXV din *Poetica*, Aristotel ne spune: deoarece poetul este un imitator ca şi pictorul sau ca şi onice alt artist, care modelează imagini, el trebuie să adopte unul din cele trei chipuri de a imita: el trebuie să înfăţişeze lucrurile sau aşa cum au fost, sau cum sunt în realitate, sau aşa cum se spune că sunt, şi cum par sau aşa cum ar trebui să fie. Aristotel înţelegea deci prin imitare o reprezentare artistică în care fantezia creatoare a artistului îşi are în largă măsură rolul său, iar zugrăvirea particularului are un sens mai adânc, aşa că în ea să se întrevadă generalul.

Acest lucru este cu atât mai adevărat cu cât el vorbeşte de imitaţie şi în materie de muzică şi chiar de dans, unde nici nu poate fi vorba de o reproducere servilă a realităţii. Astfel în Politica20 sa, Aristotel spune că ritmul şi cântecele muzicale imită mânia, bunătatea, curajul, înţelepciunea şi vorbeşte de acţiunea morală puternică, pe care această artă o are asupra sufletelor. Muzica, spune Aristotel, este o imitaţie directă a senzaţiilor morale. Despre dans, de asemenea, spune că imită caracterele, pasiunile şi acţiunile. Aşadar nu poate fi vorba în aceste arte de o imitare în înţelesul de reproducere servilă, ci de

puterea sugestiei şi de evocarea sentimentelor amintite, prin mijloacele, de care dispun muzica şi dansul.

Unii autori au încercat să explice cum înţelege Aristotel imitaţiunea în arta muzicii şi a dansului. E interesantă astfel explicaţia, pe care o dă Dl. Frenkian în teza sa de doctorat: *Mimesis şi Muzica*. Aristotel n-a înţeles prin Mimesis numai „a imita" ceea ce se potriveşte artelor plastice, nici numai „a reprezenta" care ar merge la literatură, ci şi „a exprima" ceea ce s-ar potrivi şi la dans. Muzica se serveşte de armonie *şi* de ritm, iar obiectul de imitat sunt stările sufleteşti, cu totul deosebite de sunetele muzicale. Între ele nu poate fi vorba de omogenitate. Totuşi, în Politica21 să aristotel arată că ar fi oarecare înrudire de natură între armonie şi ritmuri, cu sufletul, căci şi sufletul e armonie sau posedă armonie. În muzică şi dans se imită stările sufleteşti ale omului cu dispoziţiile şi pasiunile sale. Asemănarea ce o găseşte Aristotel între aceste stări sufleteşti şi armoniile şi ritmurile muzicale, spune Dl. Frenkiam, e că şi unele şi celelalte sunt activităţi. Sunetele au mişcare ca şi stările sufleteşti. Prin ceea ce conţin ca activitate, armoniile şi ritmurile muzicale intră în contact cu sufletul omenesc. Astfel Aristotel a făcut să intre în definiţia generală de Mimesis, muzica şi dansul, care păreau că rup coeziunea artelor mimetice.

Aristotel, deşi punea la baza artei principiul imitaţiei, nu înţelegea deci imitaţia ca o reproducere fidelă, fotografică a realului, ci concepea arta în toată libertatea ei de a modifica şi prelucra realitatea, după necesităţile impuse de subiectul tratat.

III. ADEVĂRUL ÎN ARTĂ

Libertatea artei de a prelucra realitatea rezultă şi din cele ce spune în legătură cu verosimilul şi realitatea, făcând comparaţie între poezie şi istorie. Astfel spre deosebire de istorie, care ne povesteşte ceea ce s-a întâmplat în adevăr, poezia după Aristotel, ne poate povesti

ce s-ar fi putut întâmpla, adică poezia poate înlocui realitatea prin ficţiunea creată de închipuirea poetului.

Aristotel ne spune: istoricul şi poetul nu se deosebesc prin aceea că unul scrie în versuri, iar celălalt în proză (chiar dacă opera lui Herodot ar fi fost transpusă în versuri, ea n-ar fi totuşi decât istorie, numai că ar fi scrisă în versuri în loc de proză), ci ei se disting prin aceea că unul povesteşte evenimentele ce s-au întâmplat, iar celălalt evenimentele ce s-ar fi putut întâmpla. Aşadar după Aristotel, istoricul trebuie să reproducă realitatea, faptele reale întâmplate, pe când acest lucru nu-l vom cere şi poetului, care va pune la contribuţie imaginaţia sa, reprezentându-ne numai lucruri posibile, verosimile, dar care nu e nevoie să se fi petrecut în realitate.

Realitatea reală22 şi adevărul istoric nu ne interesează în materie de artă, ci doar realitatea artistică, lucrurile să ne apară ca posibile. Important este că făcând deosebirea dintre poezie şi-i istorie Aristotel face distincţia fundamentală ce există între poezie şi proză. „Nu este de datoria poetului să povestească lucrurile într-adevăr întâmplate, spune Aristotel, ci ceea ce s-ar putea întâmpla, evenimente cu putinţă potrivit verosimilului şi necesarului. Cu alte cuvinte, cu condiţia de a respecta legile logicii şi verosimilul, poetul poate da frâu liber imaginaţiei sale artistice, închipuind fiinţe ce n-au existat şi fapte ce nu s-au întâmplat în realitate, combmându-le în aşa chip încât în desfăşurarea faptelor şi-n zugrăvirea personajelor să ne facă să simţim nu particularul, nu individualul, ci generalul şi eternul.

Ar is to tel recunoaşte în această privinţă superioritatea poeziei faţă de istorie. „Poezia, spune Aristotel, este mai filosofică şi de un caracter mai înalt decât istoria, căci poezia redă mai mult generalul, pe când istoria povesteşte particularul. Adică poezia ca să fie vrednică de acest nume, spre deosebire de istorie, trebuie

să ne redea eternul omenesc, să fie generală şi impersonală, *ék* deschidă o viziune largă şi adâncă asupra vieţii şi sufletului omenesc în timp ce documentul istoric va înregistra faptul, în amănuntele sale particulare. Bineînţeles Aristotel este destul de departe de concepţia modernă şi filosofică a istoriei. Pentru el, istoricul nu este decât un cronicar, ce povesteşte faptele istorice, fără a căuta înlănţuirea lor cauzală, şi fără alt raport decât înşiruirea lor cronologică. Lucrul acesta se poate vedea şi în cap. XXIII din *Poetica* sa >unde vorbeşte de epopee, comparând-o cu istoria. Aristotel arată aici nevoia unei acţiuni unice, întregi şi legate, având un început, un mijloc şi un sfârşit.

În ceea ce priveşte imitaţia narativă în versuri, povestirea trebuie compusă în aşa chip încât să fie dramatică şi să se învârtească în jurul unei singure acţiuni întregi şi complete, având un început, un mijloc şi un sfârşit, astfel încât fiind una singură şi întreagă ca şi o fiinţă vie, să ne producă plăcerea care-i este proprie. Acest lucru e vădit, iar compoziţiile nu trebuie să fie asemănătoare cu povestirile istorice în care nu vedem o singură acţiune, ci evenimente care n-au între ele decât o legătură întâmplătoare.

Din aceste interesante comparaţii pe care Aristotel le face între poezie şi istorie un lucru rezultă vădit, că teoria sa a imitaţiei nu presupune o reproducere servilă a realităţii, ci găsim la el o concepţie destul de aproape de cea modernă, a libertăţii de creaţie a artistului, care-şi alege din realitate numai elementele necesare, pe care le transformă şi le întrebuinţează potrivit simţului său artistic.

Că Aristotel admite dreptul artei de a modifica adevărul se va vedea mai târziu şi în concepţia sa asupra tragediei, care e după el o imitare de lucruri mai bune decât în natură, în timp ce comedia imitarea unor lucruri

mai rele decât în natură. Aşadar Aristotel admite o imitaţie modificatoare potrivit nevoilor artei, pretutindeni, în poezie ca şi în pictură. Astfel în *Poetica* sa el ne spune: cum tragedia este o imitaţie de oameni mai buni decât noi înşine, trebuie să imităm pe bunii portretişti: aceştia pentru a reda forma particulară a originalului, deşi fac portrete care seamănă, le zugrăvesc însă mai frumos. Aşadar Aristotel înţelege arta ca o idealizare, o înfrumuseţare a modelelor, care i-au slujit artistului ca motiv de inspiraţie.

Având modelele variate ale artei greceşti înaintea ochilor, atât în domeniul picturii, cât şi în al sculpturii şi al poeziei, nu se putea ca Aristotel cu spiritul său realist de observaţie, să rămână la concepţia unei arte de imitaţie strictă, când pretutindeni exemplele îi vorbeau de dreptul artei de a se depărta de modelele realităţii şi de a tinde spre un ideal de perfecţiune, ideal pe care arta Elenă l-a urmărit totdeauna.

Mai multă importanţă decât adevărul sau realitatea are pentru Aristotel aparenţa realităţii: verosimilul. Vorbind despre caracterele personajelor în tragedie, Aristotel spune: trebuie de asemenea atât în caractere cât şi în compunerea faptelor, să căutăm în totdeauna sau necesarul sau verosimilul, aşa încât să fie necesar sau verosimil ca personajul cutare să vorbească sau să acţioneze în aşa chip, încât după cutare lucru să se producă cutare altul. Aşadar şi aici Aristotel recunoaşte artistului dreptul de a modifica datele realităţii, cu condiţia ca atât caracterele personajelor cât şi acţiunile lor să fie verosimile şi să se potrivească fiind conforme cu firea lor şi să fie dictate de desfăşurarea firească şi logică a evenimentelor. Artistul va putea deci să modifice clementele realităţii şi să le combine aşa după cum instinctul său artistic îi va porunci, cu condiţia ca totul să ne pară verosimil. Personajele să lucreze potrivit fiirii

fiecăruia, iar acţiunile lor să se succeadă într-un chip perfect logic în desfăşurarea lor. Tot Aristotel ne spune că în poezie, imposibilul care convinge, este preferabil posibilului, care nu e convingător.

Cu alte cuvinte adevărul adevărat n-are atâta importanţă în poezie, cât are faptul că cele închipuite de artist – caractere şi acţiuni – să ne fie redate ca posibile, ca reale. Astăzi am numi aceasta motivarea caracterelor şi motivarea acţiunii. Aristotel dă o importanţă hotărâtoare verosimilului în opera artistică. Trebuie să observăm însă că verosimilul nu este un principiu artistic. Dacă nu ne interesează din punct de vedere estetic, dacă cele reprezentate în opera de artă s-au petrecut în realitate, tot aşa nu ne interesează nici dacă ele par a fi fost posibile. Ceea ce ne interesează este motivarea estetică, adică legătura organică şi necesară ce trebuie să existe între elementele ce alcătuiesc opera formând un tot viu şi semnificativ din punct de vedere artistic. Deci nu ne interesează raporturile de asemănare cu realitatea, ci numai realizarea artistică întemeiată pe legătura necesară de care am vorbit 23.

Într-un alt pasaj Aristotel spune că trebuie să preferăm imposibilul care este verosimil, posibilului care e de necrezut, iar subiectele nu trebuie să fie alcătuite din fapte pe care raţiunea le respinge. Explicaţia este aceeaşi şi anume dacă raţiunea acceptă lucruri imaginare sub condiţia de a fi motivate, tot ea refuză redarea faptelor adevărate în opera de artă, atunci când sunt lipsite de motivarea care să le facă plauzibile şi să le dea o realitate artistică. Poetul nu va copia realitatea, ci ne va da o altă versiune a ei, care va fi cu totul alta decât realitatea însăşi, fiind – independentă cu totul de realitatea adevărată. Aristotel ne dă între altele exemplul lui Oedip care nu ştia în ce chip a murit tatăl său L-ai os, dar tot el ne spune că S of o ele dându-şi seama de neverosimilul acestui fapt, n-a

introdus omorârea lui Laios în piesă.

Aristotel ne arată deci că poetul trebuie să se îngrijească mai mult de verosimil decât de adevăr, iar pentru aceasta va trebui să observe ca nimic să nu rămână nemotivat. Fără această motivare realul însuşi ar putea apărea neverosimil şi dimpotrivă, când motivarea există, modificarea realităţii va fi superioară respectării ei, căci creaţiunea ţi-a locul imitaţiunii. Cu rezerva de a nu jigni legile logicii şi ale raţiunii, artistul va putea schimba datele realităţii şi va adăuga naturii sau va prelucra cu toată libertatea elementele realităţii 24.

E greşit aşadar să se creadă că Aristotel, punea la baza artei principiul unei imitaţiuni a naturii în sensul strict al cuvântului. Din cele arătate reiese, dimpotrivă, că el avea o concepţie a reprezentării artistice destul de aproape de cea modernă, care nu admite arta ca o imitaţie, ci ca o nouă creaţiune adeseori mai vie şi mai semnificativă decât natura, fiind o reprezentare a vieţii spirituale, iar nu numai a elementelor exterioare, materiale şi concrete.

IV. TEORIA POEZIEI LA ARISTOTEL25

O definiţie pozitivă a poeziei nu găsim nicăieri la Aristotel, dar ea rezultă din textele în care ne vorbeşte de ce mijloace de imitare se servesc diferitele arte şi care este deosebirea între poezie şi istorie, poezie şi oratorie etc. După Aristotel, poezia este o imitaţie care se serveşte să exprime gândirea prin cuvinte, ajutându-se când de vorbirea pusă şi simplă26, adică de proză, când de metru, ritm şi melodie.

Aristotel observă însă că nu elementul formal şi exterior al versului deosebeşte poezia de proză, căci referindu-se la Empedocle, care a scris o poemă didactică, el ne spune că între Homer şi Empedocle nu este comun decât întrebuinţarea versului, căci pe când cel dintâi este poet, cel de al doilea, chiar dacă ar fi scris în versuri, tot naturalist se cuvine să-l numim. Vedem că Aristotel îşi dă

seama că ceea ce constituie poezia nu este elementul mecanic şi formal al versului, ci cristalizarea vie şi unitară a fondului, care-şi găseşte expresia sensibilă în imagini plastice. Deşi nu vorbeşte de înlănţuirea organică strânsă a tuturor elementelor ce formează opera poetică, este sigur că Aristotel îşi dădea seama că opera poetică trebuie să alcătuiască un tot organic unitar, căci el relevă meritul lui Homer, care» în loc să pună în opera sa tot războiul Troiei, (ceea ce i-ar fi dat o dezvoltare cu greu de cuprins într-o singură privire căci ar fi fost prea încărcat de incidente variate) nu a luat decât o singură parte din război, iar celelalte fapte le tratează numai sub formă de episoade.

Vorbind ceva mai sus despre epopee, ne spune că ea trebuie să aibă ca şi tragedia „o singură acţiune, întreagă şi completă, având un început, un mijloc şi un sfârşit, astfel că fiind una singură şi întreagă, întocmai ca o fiinţă vie, să ne producă plăcerea care-i este proprie”. Aristotel mai observă că poezia se asociază cu muzica, ascultând şi ea de ritm şi armonie, însă spre deosebire de proză, deşi una ca şi cealaltă se folosesc de cuvânt, ea se foloseşte de stilul figurat. Se întrebuinţează şi în proză imaginea, zice el, dar aceasta numai câte o dată căci ea este proprie poeziei. Cei care se exprimă poetic fără de rost păcătuiesc prin ridicol şi răceală, iar vorbăria lor produce obscuritate.

Poezia fiind creaţiune, Aristotel observă că poetul, chiar dacă împrumută personaje şi fapte istoriei nu trebuie să imite în chip servil istoria, ci poate să fie într-adevăr creator şi să ţină seama numai ca totul să fie verosimil sau mai exact să aibă o realitate artistică. Poetul creează fapte sau personaje dându-le un relief, pe care istoria, care strânge rece documente ce atestă existenţa personajelor, nu-l poate da. Poezia e creaţiune, e reconstituirea vieţii cu toată vibraţia sufletului personal, pe când istoria este relatare de fapte care îşi pierd vioiciunea vieţii şi rămân

simple documente. Poezia utilizează şi ea particularul, dar amănuntul ei e viu şi semnificativ şi are totdeauna o valoare simbolică, pe când amănuntul istoric e rece, documentar şi legat de realitate. Poezia după Aristotel nu trebuie să ţintească la reproducerea unui lucru individual, ci să dea un corp nou unui adevăr universal.

E primejdioasă însă această noţiune a poeziei concepută ca universală. Ea degenerează uşor într-o teorie după care poezia trebuie să prezinte tipuri generale de caractere dezbrăcate de trăsăturile individuale, care fac personajele cât mai vii şi fac caracterele imaginate să fie interesante şi plăcute. Doctrina lui Aristotel a fost adesea interpretată în acest sens, spune profesorul Ross, dar a o interpreta astfel ar fi să socotim universalul ca aceea ce poate fi atributul a mai mult decât a unui singur lucru şi ar fi să uităm că pentru Aristotel universalul este necesarul.

În ceea ce priveşte oratoria, Aristotel o deosebeşte de asemenea de poezie, întrucât ea nu imită ci urmăreşte un scop practic, convingerea auditoriului, de aceea el o asociază mai mult cu dialectica şi politica. Retorica este după Aristotel facultatea de a cerceta pentru fiecare chestiune, ceea ce este propriu de a convinge. Ca şi dialectica ea încearcă să combată, să susţină, să apere şi să acuze după regulile artei. Oratoria fie ea deliberativă, judiciară sau demonstrativă, se întemeiază pe probe sau demonstraţie, care au la bază exemplul cât şi acel silogism trunchiat, ce se numeşte entimemă. Discursurile în care domină exemplul nu sunt mai puţin convingătoare, dar acelea în care domină entimemă zguduie mai puternic auditoriul.

Aristotel nu vede în elocvenţă ca şi în dialectică o artă propriu-zisă, ci numai un instrument, un mijloc. În adevăr în oratorie scopul nu este frumosul ca în poezie sau ca în orice altă artă, oi oratorul urmăreşte altceva decât frumosul, arta îi slujeşte numai ca mijloc de a capta pe

auditor şi a-şi atinge scopul urmărit: convingerea ascultătorilor. Oratorul nu se adresează numai sensibilităţii şi inteligenţei ca poetul, el se adresează în primul rând voinţei, el vrea să determine o învingere sau o rezoluţie. Aristotel nu ajunge să fixeze locul, pe care-l ocupă oratoria între proză şi poezie şi nu subliniază deosebirea între stilul oratorului şi al poetului. Însă proza şi poezia au o notă comună: sunt impersonale. Oratorul dimpotrivă ţinteşte prin discursul său să producă o convingere în auditor, el are în vedere un scop personal, scopul de a supune voinţei sale, voinţa auditoriului. Discursul este personal; el este un amestec sui generis de proză şi de poezie. El constituie o specie literară de proză aparte, deosebindu-se de proza propriu-zisă, ce se adresează inteligenţei şi de proza poetică ce se adresează sensibilităţii, anume proza oratorică, având de temei voinţa. Ceea ce Aristotel cerea poeziei, verosimilul e necesar în oratorie căci auditorul, ca să se lase convins, trebuie să creadă că cele susţinute de orator sunt adevărate, chiar dacă în realitate nu sunt. În poezie dimpotrivă nu ne interesează nici adevărul nici verosimilul, ci necesitatea sintetică a legăturilor elementelor de fond şi de formă ce o alcătuiesc, căci din conştiinţa necesităţii care leagă diferitele elemente ale operei poetice spre un anume efect şi din justeţea combinaţiilor rezultă suprema armonie a întregului, ce trezeşte în noi emoţia frumosului.

După cum am văzut, Aristotel combate eroarea ce se face în chip obişnuit deosebindu-se poezia de proză numai după întrebuinţarea metrului. El îşi dă seama că dacă forma poeziei este de obicei versul, forma metrică nu este totuşi de esenţa poeziei, puţind să avem opere poetice scrise în proză, dar care au ca formă de exprimare imaginea poetică evocatoare a unui fond sufletesc original, a unei viziuni personale şi noi a lucrurilor. Aristotel a văzut că deşi gândirea poetică are acelaşi mod de expresie ca şi

gândirea prozaică, adică cuvântul, totuşi poezia are o formă stilistică adaptată caracterului ei sensibil.

În mai multe capitole spre sfârşitul *Poeticii* sale Aristotel se ocupă de stilul poetic, figurile de cuvânt şi de stil, deşi el confundă adesea domeniul stilisticii şi al poeticii cu cel al gramaticii.

Aristotel îşi dă seama că vorbirea poetică se deosebeşte de cea obişnuită. Ea uzează de diferite proceduri menite să redea în chip mai concret şi mai sensibil *21*.

NOTE ALE EDIŢIEI

1 Formularea ca atare are în sine ceva absolutizant, mai ales că nu ţine cont şi de esteticile orientale şi că nu precizează în ce sens estetica se poate numi disciplină cu statut propriu în această epocă. După cum se va vedea de altfel, din cele ce urmează, planul filosofic apare nediferenţiat iar consideraţiile despre adevăr, bine şi frumos nu reprezintă încă domenii distincte de cercetare. Pe de altă parte însă Platon prin abordarea nuanţată a categoriei frumosului reuşeşte – în cadrul filosofiei sale idealiste – o strălucită abordare a acestei eterne probleme astfel încât contribuţia sa poate fi considerată într-adevăr o culme nu numai a epocii dar a întregii istorii a esteticii. Valabilitatea şi actualitatea multora dintre consideraţiile sale trebuie apreciată deci ca atare şi marea atenţie pe care i-o acordă Mihai Ralea este pe deplin îndreptăţită.

2 Raportul dintre frumos şi bine include evident o unilateralizare la Platon pe care indirect Mihai Ralea pe bună dreptate o respinge. Cursul de faţă are însă mai mult un caracter descriptiv şi din raţiuni didactice autorul nu prezintă în primul plan punctul său de vedere, ci mai ales opiniile gânditorilor despre care vorbeşte. De altfel, în ce priveşte raportul bine – frumos – adevăr vom vedea în cele ce urmează că însăşi afirmaţiile lui Platon (sau atribuite lui) sunt contradictorii. În ultimă instanţă binele absolut şi

frumosul absolut sunt considerate a fi sinonime (această nediferenţiere corespunde într-un sens sincretismului antic în care valorile nu erau concepute de sine stătător).

8 Nu există o perfectă identitate între absolut, divin, lumea ideilor aşa cum este ea explicată prin cunoscutul „mit al peşterii" dar toate sunt pe linia idealismului obiectiv.

4 Vezi nota 2. Distincţia între poziţia lui Socrate şi a lui Platon este greu de făcut pentru că, după cum se ştie, totul se bazează pe textele celui de-al doilea.

5 Formularea e aici eliptică. Credem că pentru înţelegere ar trebui adăugate câteva cuvinte astfel încât fraza ar arăta după cum urmează: „După cum spiritul *parcurge un drum* de la treptele inferioare la frumosul absolut Platon distinge"...

6 în text există o trimitere incompletă la care am renunţat introducând precizarea locului în care Ch. Bénard face observaţia respectivă.

7 Observaţia lui Mihai Ralea după care se poate separa fondul de formă este perfect justificată, dar ea nu este doar o condiţie a frumosului ci a esteticului, ca de altfel a oricărui obiect sau fenomen.

8 Din analiza *cd* urmează se va vedea că de fapt Platon este monist pentru că nici/ o clipă nu pune aceste principii pe acelaşi plan.

8 Este evident/că metafizic are aici sensul de idealist. Pe de altă parte, distincţia între idealismul filosofic şi cel moral, nu apare limpede în rândurife ce urmează.

10 Delimitarea de Platon este întru totul îndreptăţită aici dovedind înţelegerea specificităţii operei de artă, faptul că esteticul, deşi strâns legat de etic, are o anumită autonomie şi nu trebuie să-i fie subordonat, căci aceasta duce la moralism.

11 Termenul de „realism estetic" vizează de fapt orientarea realist-critică în literatură sau ceea ce se

numeşte „proza obiectivă” în care transfigurarea în lumina unui ideal nu transpare.

12 Punctul acesta de vedere este larg răspândit şti în estetica modernă. Notăm totuşi apariţia unor „arte polisenzoriale” ca şi a unor teorii după care între arte trebuie încadrate şi obiecte, fenomene, domenii care ţin de aceste „simţuri inferioare” cum li se zice.

13 Am putea spune că în această concepţie platoniciană, care îşi subordonează activitatea creatoare de cele mai diferite tipuri, se găseşte rădăcina unui fel de panestetism de tipul celui care-l îndemna pe Tudor Vianu să afirme că „arta este forma superioară a muncii omeneşti”, întreaga direcţie ruskiniană îşi are deci şi o filiaţie platoniciană. Mihai Ralea va sesiza confuzia existentă în această privinţă situându-se pe un punct de vedere net diferenţiat, acela al autonomiei formelor activităţilor umane.

14 Nu vrem să micşorăm cu nimic meritul lui Platon care a tratat frumosul cu atâta amănunţime dar credem că afirmaţia este excesiv de categorică, dacă nu pentru altceva, măcar pentru faptul că nu se poate vorbi la vremea aceia de o „ştiinţă a frumosului” decât poate în sens metaforic.

15 Concluzia lui Mihai Ralea, pe cât de scurtă, pe atât de clară şi convingătoare este pe deplin întemeiată. Ea arată de altfel că în acest paragraf intitulat „teoria poeziei” se vorbeşte despre artă în genere, despre natura ei specifică şi formele ei concrete.

16 Acest scurt paragraf prezintă într-adevăr în mod sintetic deosebirile dintre Platon şi Aristotel inclusiv cele privind concepţia despre lume, chiar dacă n-o face în termenii noştri. Ar fi de adăugat doar că până la urmă Aristotel admite şi el o „cauză finală”, un „prim îndemn” nerămânând deci consecvent până la capăt în poziţia sa materialistă.

17 Amendamentul lui Mihai Ralea ni se pare excesiv de sever şi de aceia nejustificat: ordinea, simetria şi determinarea sunt într-adevăr condiţionări generale ale frumosului, dar sunt contemplabile şi lucruri care nu le îndeplinesc (e implicit confundat frumosul cu esteticul; de altfel sunt contemplate şi lucruri care nu sunt nici măcar estetice).

18 Observaţia pare să stabilească o nouă distincţie între Platon şi Aristotel întrucât, cel dintâi, dimpotrivă, neglijase forma. Păcat că ideea nu este dezvoltată aici mai pe larg şi nu este reliefată în mod expres poziţia gânditorului român în definirea frumosului.

19 Imitaţia este tratată în text într-un paragraf special intitulat: „*Principiul artei*: *imitaţiunea*. Întrucât, în mod logic această parte se integrează concepţiei despre artă la Aristotel ne-am îngăduit să unim cele două paragrafe evitând astfel fragmentările inutile.

20 E probabil greşit în text. Corect e nu *Politica* ci *Poetica*.

21 Vezi nota 20.

22 în sens de „realitate ca atare”.

23 Concepţia aceasta despre verosimilitate şi motivare estetică ni se pare deosebit de modernă şi actuală întrucât în epocă, ba chiar şi astăzi are trecere încă ideea croceeană a verosimilităţii ca o condiţie absolut necesară a creaţiei artistice. Pornind de aici nenumărate produse ale artei moderne ar rămâne inexplicabile iar problema adevărului artistic ar fi redusă, îngustată foarte mult. Este de reţinut faptul că motivarea estetică este concepută ca „legătura organică şi necesară ce trebuie să existe între elementele ce alcătuiesc opera formând un tot viu şi semnificativ din punct de vedere artistic”, adică criteriul ei este interior şi nu derivă dintr-o raportare cu realitatea externă. Ideea aceasta va fi reluată în altă formă şi în estetica generală în care, vorbindu-se de finalitatea

estetică, Mihai Ralea va sublinia autonomia ei, faptul că scopul artei este propria ei perfecţiune iar valoarea ei rezultă din coincidenţa intenţiilor cu realizarea. Chiar dacă aceste formulări necesită precizări trebuie să reţinem că la Mihai Ralea arta, deci şi adevărul ei, sunt văzute într-o concepţie largă.

84 Am spune că în explicaţia de mai sus Mihai Ralea face un pas înapoi către accepţia curentă a verosimilului şi introduce o rezervă care îngrădeşte oarecum libertatea creatoare prin aceea că cere să nu fie jignite legile logice şi ale raţiunii. Dorim să precizăm că acest comandament poate fi valabil în cazul artei antichităţii sau clasicismului ca şi în genere artei realiste, dar trebuie să distingem între logic şi estetic şi să nu reducem complexitatea imaginii artistice la componenta ei raţională.

25 Vom vedea că în acest paragraf Aristotel încearcă să schiţeze unele note proprii poeziei deşi se poate observa că multe privesc artele în genere, sau reprezintă o discutare comparată a acestora. Am suprimat un scurt paragraf care preceda pe acesta (intitulat *Diviziunea artelor*} întrucât repeta lucruri deja spuse şi am reţinut doar un pasaj.

26 Credem că e o greşeală în text. E vorba probabil de vorbirea „spusă şi scrisă61.

27 Din păcate textul de care dispunem se opreşte aici şi nu mai putem obţine informaţii despre înfăţişarea sa iniţială. După câte se pare ne aflăm în faţa unui curs de istoria esteticii antice în care, discutându-se poziţiile lui Platon şi Aristotel, se încearcă o fundamentare istorică a unor categorii şi probleme generale. După paragrafele de care dispunem: *teoria frumosului*, *teoria artei*, *teoria poeziei*, cercetate pe rând la cei doi gânditori antici ca şi cel referitor la adevăr la Aristotel credem că, cel puţin în ce-i priveşte pe aceştia, tematica cercetată este relativ completă.

ESTETICA GENERALĂ
Curs de estetică
UNIVERSITATEA DIN BUCUREŞTI FACULTATEA DE LITERE ŞI FILOSOFIE 1941 – 1942
STRUCTURA CURSULUI
PARTEA I-A. ESTETICA GENERALĂ1
INTRODUCERE
A. ESTETICA SOCOTITĂ ŞTIINŢĂ
I. Formarea disciplinei estetice
II. Formarea conştiinţei estetice
III. Situaţia actuală a esteticii
IV. Rolul educativ al esteticii
V. Doctrinele estetice
B. METODOLOGIA ESTETICII
VI. Metoda impresionistă
VII. „subiectivă
VIII. „obiectivă
IX. „sociologică
X. „experimentală
XI… fenomenologică
XII. „normativă
XIII. Estetica socotită ştiinţă
C. DETERMINAREA FAPTULUI ESTETIC
XIV. Fenomenul estetic subiectiv şi cel obiectiv
XV. Frumosul natural şi cel artistic
XVI. Definiţia faptului estetic
XVII. Faptul estetic construcţie a imaginaţiei
XVIII. Faptul estetic efectuat cu o tehnică personală
XIX. Finalitatea faptului estetic
XX. Cunoaşterea oferită de faptul estetic
XXI. Plăcerea oferită de faptul estetic
D. AUTONOMIA FAPTULUI ESTETIC
XXII. Teoria autonomiei
XXIII. Critica autonomismului
XXIV. Limitele autonomismului

XXV. Dezavantaj iile autonomismului
XXVI. Avantaj iile autonomismului
E. PROBLEMA CULTURII ESTETICE
XXVII. Umanismul condiţie a culturii estetice
XXVIII. Tipul umanist
XXIX. Constructorul misionar
XXX. Rolul culturii estetice în armonizarea sufletului uman
F. PROBLEMA STILULUI
XXXI. Definiţia stilului estetic
XXXII. Diferenţierea artiştilor după stil
XXXIII. Clasificarea stilurilor
G. FENOMENUL ESTETIC ÎN ASPECTUL SĂU SUBIECTIV
XXXIV. Arta şi cenestezia
XXXV. Arta şi instinctul sexual
XXXVI. Doctrina vitalismului
XXXVII. Teoria evoluţionistă
XXXVIII. Contemplaţia estetică
XXXIX. Structura artistului XL. Creaţia artistică
H. ASPECTUL OBIECTIV AL FAPTULUI ESTETIC
XLI. Conţinutul operei de artă XLII. Formele XLIII. Arta ca instituţie XLIV. Scopul artei XLV. Evoluţia artei XLVI. Clasificarea artelor
I. VALORIFICAREA FENOMENULUI ESTETIC
XLVII. Ideea de valoare XLVIII. Valoarea estetică XLIX. Obiectivarea valorii estetice
J. CRITICA ARTISTICĂ
L. Criteriile
LI. Critica artistică
K. CATEGORIILE ESTETICE
LII. Consideraţii generale LIII. Comicul LIV. Tragicul LV. Sublimul LVI. Frumosul LVII. Caracteristicul LVIII. Individualul şi tipicul LIX. Graţiosul LX. Urâtul
CONCLUZII

INTRODUCERE

Într-o serie de lecţiuni preliminare vom face o expunere a felului cum «trebuie să fie înţeleasă Estetica. Pentru uşurinţa studiului, vom împărţi materia în două: Estetica generală, în care vom trata probleme de filosofia esteticii şi Estetica specială a artelor, aşa cum se obişnuieşte în etică şi sociologie.

Vom face un rapid expozeu al părţii generale, intratând următoarele probleme:

1. Formarea disciplinei esteticii, metodele şi curentele contemporane.

2. Determinarea fenomenului estetic, spre deosebire de alte fenomene.

3. Fenomenul estetic în aspectul său subiectiv.

4. Problema obiectivării fenomenului estetic, opera de artă, arta ca instituţie.

5. Individualizarea fenomenului estetic; problema stilului.

6. Valorificarea Esteticii, gustul în artă, critica de artă.

7. Modalităţile fenomenului estetic, categoriile esteticului.

În Estetica specială, vom trata Estetica în Muzică, Arte plastice, Literatură, Teatru 2.

BIBLIOGRAFIA GENERALĂ

1. TUDOR VIANU Curs de Estetică
2. CHARLES LALO *Vesthétique*
3.”» Introduction à Vesthétique
4. V. BASCH Essais d’Esthétique
5. DELACROIX Psychologie de Part
6. E. SOURI AU L* avenir de V Esthétique
7. FOCILLON La vie de la formes
8. ALAIN Sisteme des Beaux-arts
9. E. MEUMAN Sistem der Estetik
10. BENEDETTO CROCE *Estetique*

11. TUDOR VIANU Istoria Esteticii

A. ESTETICA SOCOTITĂ ŞTIINŢĂ

I. FORMAREA DISCIPLINEI ESTETICE

Valoarea estetică până în secolul al XIX-lea, fusese confundată cu valorile religioase, juridice şi economice. În acest secol încep însă tendinţele de disociere, valoarea estetică detaşându-se de celelalte valori, fiind gândită în sine, fără a mai fi raportată la altceva. Flaubert, Wilde, Th. Gaultier, au mers mai departe şi au preconizat o metafizică estetică, un fel de panestetism, care să domine toate valorile omeneşti 3.

Să analizăm factorii care au facilitat constituirea Esteticii ca ştiinţă.

În primul rând vom menţiona concepţia datorită lui Descartes, anume aceea de a socoti adevărul ca o fatalii alte, ce trebuie acceptată oricum ar fi. Orice interpretare iluzionistă sau idealistă trebuie refuzată şi înăbuşită printr-o prudenţă metodologică, scopul fiind obiectivitatea şi găsirea adevărului în sine ori cum ar fi. Această luciditate obiectivă apare astfel ca o formă de antrenament moral, o suportare eroică4.

Naturalismul, Pozitivismul şi Evoluţionismul şi-au însuşit această concepţie şi au cercetat realitatea aşa cum este5. Dar această concepţie nu este prea convenabilă, pentru că dacă socotim adevărul drept o fatalitate, pe care noi nu mai putem s-o influenţăm, atunci trebuie să ne mulţumim numai cu o stare de pură contemplaţie, de pasivitate, care nu poate să ducă decât la o stare de deznădejde, la acel „Mal du siècle”.

Un alt factor care a contribuit la constituirea Esteticii a fost prestigiul culturii. În secolul al XIX-lea, ştiinţele se bucurau de o mare trecere şi astfel nu se putea decât să se întroneze raţiunea şi să se cultive adevărul. Intelectualii se bucurau de o mare popularitate şi prin dezvoltarea considerabilă pe care o iau academiile şi universităţile se

creează un fel de mandarinat al intelectualilor 6.

Individualismul favorizat de concepţia că individul este o apariţie itardivă, ceea ce constituie un progres faţă de starea primitivă de masă, faciliiând constituirea Esteticii. Această autonomie a personalităţii a fost preconizată de Maurice Barrés, Nietzsche, Ibsen7. Desigur că o ştiinţă nu se poate constitui dacă nu avem încredere în legi fixe care să poată facilita previzibili – tatea şi stabilitatea. În secolul trecut existând această încredere, ea a contribuit la formarea Esteticii.

În fine ceea ce favorizează mai ales dezvoltarea esteticii este starea de pasivitate şi contemplaţie. În secolul de care e vorba, burghezia reuşise să-şi asigure traiul material şi astfel contemplaţia şi starea de beatitudine erau la modă constituindu-se Esteticii un mediu prielnic pentru a se dezvolta 8.

II. FORMAREA CONŞTIINŢEI ESTETICE

Să examinăm acum facitorii care au contribuit la formarea unei conştiinţe estetice.

Mai întâi artiştii de mare talent, fără să facă speculaţii metafizice au creat opere de artă, deşi nu ştiau prea multă teorie estetică. În cafenelele şi saloanele literare încep discuţii în jurul acestor opere de artă şi prin încercările care se făceau pentru a se lămuri fenomenul de artă se crează o mentalitate estetică.

În al doilea rând amatorii şi colecţionarii de artă, fără a fi critici, dar având o intuiţie ¡superioară şi un gust deosebit au valorificat arta, creând o atmosferă estetică, aşa cum cititorii creează o atmosferă literară.

O conştiinţă estetică în germene poate fi socotită nevoia de confort şi de estetică a locuinţei care a fost pricinuită de importul de obiecte de artă din Orient.

În fine literaturismul (discuţiile în jurul literaturii) reprezentat prin fraţii Goncourt, Baudelaire, au accentuat conştiinţa estetică, concepându-se estetica drept o

disciplină care poate să impresioneze prin aspectul formal 9.

III. SITUAŢIA ACTUALĂ A ESTETICII

După războiul mondial s-au întâmplat o serie de schimbări care au făcut din secolul nostru antipodul celui trecut. Să vedem care sunt aceste modificări, pentru a vedea dacă mentalitatea estetică produsă de secolul trecut mai poate dăinui.

În locul adevărului garantat de metodologia carteziană, triumfă acum miturile, subiectivismul şi credinţele personale, peste tot iniţâlnind numai prejudecăţi şi superstiţii. Pasivitatea secolului firecut este înlocuită cu un militantism atitiv, interesul pentru cultură scade, atenţia fiind îndreptată spre tehnică şi sport, intelectualul fiind socotit drept un biet om refulat.

În locul individualismului se impune colectivul, lumea fiind invadată de omul de masă, tipul mijlociu, care se găseşte pretutindeni, care nu are conştiinţă proprie ci o judecată tipicară. Năvala acestui tip se datorează aglomeraţiei, care creează mentalităţi colective.

În locul încrederii în legi fixe, se favorizează în filosofie indeterminismul, silogismul este abolit, formalismul îşi pierde valoarea, introducându-se noţiunea de acţiune directă (Sorel) creându-se astfel o sitare de nelinişte, de continuă tulburare.

Să ne întrebăm ce devine mentalitatea estetică într-un asemenea secol?

Nu putem să spunem că estetica nu mai e posibilă pentru motivul că nu mai există condiţiile din secolul trecut. Dacă secolul al XIX-lea, a produs un fel de mentalitate estetică şi dacă aceasta nu mai poate dăinui date fiind noile condiţii de viaţă, desigur secolul nostru va produce o altă mentalitate estetică, adecvată situaţiei de astăzi.

În Estetică se pot schimba după timp doar formele,

însă esenţa rămâne aceeaşi, fiindcă Estetica are adevăruri care sunt permanente, leit-motive şi acestea sunt raporturile, armonia şi proporţiile. Se poate schimba concepţia despre aceste adevăruri, dar oricând vom avea nevoie de ele. Aceste valori permanente temperează excesele şi înnobilează.

IV. ROLUL EDUCATIV AL ESTETICII

Arta este o formă de civilizaţie, un produs de lux 10, de rafinament care nu se poate naşte decât într-un mediu de cultură. Ori epoca actuală reprezintă un declin, constatare făcută de Spengler. Rostul esteticii este tocmai acesta de a contribui la menţinerea valorilor culturale. Arta e dezinteresată şi datorită ei omul intră într-o stare de purgaţie, purificându-se şi înălţându-se. Estetica temperează şi combate excesele materialismului şi biologismului, recomandând măsura şi echilibrul.

V. DOCTRINELE ESTETICE

Doctrinele es-teltice apar dacă sunt fecundate într-un mediu estetic, cultural. Ele sunt precedate de altitudini şi moravuri estetice care pregătesc speculaţiile estetice propriu-zise, favorizate fiind sau de unele stări de efervescenţă în controverse, sau de nevoia de a umple unele goluri.

Estetioiamul italian Benedetto Croce contestă existenţa unor doctrine estetice în antichitate. Totuşi Platon este considerat ca primul estetician, care aşază înainte de toate esenţa, ideea, obiectele reale fiind o copie după idei, iar arta o copie a obiectelor. Arta este astfel socotită drept o manifestare inferioară întrucât este o imitare a unei imitaţii, o degradare a unei degradări. Arta după Platon este deci o simplă imitaţie (Mimesis), care serveşte plăcerilor senzuale agreabile. Influenţa autorităţii lui Platon ne-a lăsat arta cu un renume destul de nefavorabil, artistul apărând drept un boem, care distrează pe oameni pentru a-i scăpa de plictiseală. Arta este deci o

ocupaţie fără niciun folos. Unii esteticieni socotesc însă pe Platon în afară de consideraţiile estetice, aşa cum sunt concepute astăzi. Ideile lui Platon se reîntâlnesc la Tolstoi, care vorbeşte de o imoralitate a artei, iar Sully Proudhomme o. prezentăm pe un aspect de depravare morală. Cu Ploitin se restabileşte unitatea dintre artă şi frumos. Prin artă, printr-o aprehensiune mistică se ajunge la intuirea frumosului care este ideea divină.

Aristotel are despre artă concepţii precise. El vrea să deosebească arta de Istorie şi Ştiinţă, arătând că arta spre deosebire de Istorie care priveşte numai trecutul, poate să privească prezefrvtull şi chiar viitorul. Ceea ce distinge arta de ştiinţă este faptul că arta poate crea absurdul, irealul dacă sunt verosimile, având la bază imaginaţia, fantezia. În concluzie putem spune că Estetica în antichitate este preocupată de problema imitaţiei, a intuiţiei şi a distincţiilor de ordin metodologic. Evul mediu este o lungă noapte şi nu se mai adaugă nicio contribuţie 11.

Ajungând la Descartes şi Boileau găsim o reînflorire a preocupărilor estetice. Boileau era impregnat de concepţia Platoniceană şi pretinde artei să ne furnizeze o cunoaştere a adevărului. Această pretenţie este justificată de Boileau prin afirmaţia că adevărul se confundă cu naitura. Dar Boileau este considerat ca întemeietorul Esteticii normative, întrucât ne-a lăsat o serie de precepte estetice, care trebuiau să fie urmate de artişti.

Odată cu J. Locke, apare estetismul psihologic, concepţie care afiirmă că arta nu zise poate constitui decât prin percepţia internă. Această doctrină este reprezentată şi de Shaftesbury, care cere unitatea în varietate drept condiţie a frumosului, ceea ce nu se poate obţine decât prin simţul intern, care face legătura dintre operă şi omul care receptează.

Estetica intelectualisită este reprezentată prin

Baumgarten12 şi Leibnitz, care fac din estetică o problemă de cunoaştere. Ştiinţa clară este dată de raţiune, dar şi arta ne poate da o cunoştinţă, ce e drept mai obscură, prin afect, prin sensibilitate.

Mai târziu Estetica se ridică deasupra speculaţiilor şi-şi ia materialul direct din lumea faptelor. Această doctrină care se bazează pe istoria artelor a fost preconizată de Vico şi practicată de Wind-elband, Les>sing, în „Laocoon”, şi de Herder.

Schema generală a esteticii este stabilită de Kant în *Critica puterii de judecată* în care spune că Estetica este o critică a sentimentului. Kant nu crede în puterea de cunoaştere a Esteticii, aşa cum concepuse Leibnitz. După Kant există două feluri de frumos: aderent şi pur. Frumuseţea pură este a universului şi nu este legată de niciun concept, iar cea aderentă este produsă de imaginaţia noastră în jurul unui concept. Geniul artistic este acela care are aţi. t puterea de a crea concepte cât şi posibilitatea de a le înfrumuseţa. Gustul este dozarea pe care o face artistul între imaginaţie şi inteligenţă. Kant analizează fenomenul estetic din punct de vedere calitativ şi constată că nu se găseşte niciun interes. Din punct de vedere al cantităţii, Kant socoteşte frumos ceea ce este universal fără concept. Judecata estetică are o finalitate a ei proprie, anume perfecţionarea ei însăşi. Analizând fenomenul estetic din punct de vedere al modalităţii, Kant găseşte un raport de necesitate subiectivă. Aşadar caracterele fenomenului estetic după Kant sunt: inexistenţa interesului, a concupiscenţei, universalitatea fără concept, finalitatea fără scop şi necesitatea subiectivă.

După Kamt, Schelling şi Hegel concep o estetică idealistă. Schelling arată că arta este o sinteză între materie şi spirit iar Hegel zice că arta este un triumf al spiritului. Schopenhauer, eliberat de voinţa de a trăi, separat de orice interes, se transpune într-o lume de extaz

şi ia prin artă contact cu realitatea în sine. După el lumea care este reprezentarea noastră poate fi prinsă prin contemplaţia estetică.

Herbert şi Spencer se preocupă mai mult de aspectul formal al esteticii. Toate aceste contribuţii formaseră oarecum estetica.

H. Taine, aplică metodele ştiinţifice, aşa cum fuseseră preconizate de pozitivism. Astfel în teoriile sale asupra mediului şi a rasei, Taine arată că influenţele care determină arta provin din exteriorul artistului, de la mediul exterior (Umwelt), apoi sunt condiţionate de un anumit moment istoric şi de rasă. era acest mod Taine explică arta nu prin ceea ce are specific, ci prin elementele înconjurătoare, obţinând astfel o explicare indirectă. Cu alte cuvinte Taine se preocupă în special de ceea ce formează un mediu artistic, ocupându-se de ceea ce este social în opera de artă. Meritul său este acela de a fi introdus punctul de vedere sociologic în Estetică arătând că apariţia unui artist este condiţionată de mediu şi de momentul istoric, artistul care nu se adaptează acestor cerinţe nefiind selecţionat.

Spencer şi şcoala evoluţionistă aduc contribuţii de natură biologică. Bazaţi pe cercetările Etnografiei şi Etnologiei zise arată de către evoluţionişti că arta trebuie să fie socotită drept o activitate de lux. Fechner şi Wundt au încercat să introducă în Estetică metoda experimentală din psihologie, fapt care a contribuit la extinderea esteticii.

După această prezentare a doctrinelor estetice putem trage concluzia că la finele secolului al XIX-lea, estetica se prezenta ca o schemă în care toate părţile principale sunt precizate rămânând să fie umplute unele goluri.

B. METODOLOGIA ESTETICII

VI. METODA IMPRESIONISTĂ

Vom analiza metodele care fac din estetică o ştiinţă. Mai întâi să trecem în revistă unele discuţii în legătură cu

metodologia esteticii.

Impresiotniştii şi misticii neagă necesitatea metodei pentru Estetică, zicând că ea poate să existe şi fără metodă. Jules de Maistre, Anatole France şi alţi impresionişti spun că arta este „ceea ce îmi place mie" şi deci nu se poate lega arta de principii sau de metode. Dar şi artiştii creatori sunt în genere sceptici faţă de teorie. Pictorul Formentin ironiza, ori de câte ori avea prilejul, regulile fixe bazându-se pe adagiul antic „De gustibus et de coloribus non disputandum" şi remarcând că regulile fixe nu pot să dea decât nişte indicaţii grosolane unui artist, care prin firea lui lucrează cu spontaneităţi. Aceasta nu înseamnă că putem conchide că creaţiile artistice sunt anarhice, pentru că am văzut că există valori estetice care sunt universale şi eterne. Bergson spune că realitatea se află într-o mişcare inedită, viaţa nu se repetă fiind necontenit sub impulsul elanului vital, care-i schimbă necontenit aspectul. Cu instrumentaţia ştiinţifică nu vom putea niciodată să sesizăm fineţea individualului, ineditul. Astfel după Bergson raţionamentul şi limbajul – procedee uzate – nu po/t să ne ajute să prindem esenţa estetică şi trebuie să recurgem la o aprehensiune imediată, care se aseamănă cu instinctul fără a fi identică cu acesta. Dar în faţa acestor afirmaţii ne vom întreba cum vom putea să exprimăm această intuiţie dacă limbajul nu poate să ne fie folositor.

Un scriitor care a prins ceva din mecanismul intuiţionism anume Marcel Proust, se căzneşte să realizeze concepţia Bergsoniană, servindu-se de metafore şi comparaţie cu ajutorul cărora să ne sugereze ceva din realitatea pură. Impresioiniştii nu văd însă că (tocmai această negare a oricărei metode este ea însăşi o metodă.

Psihologia arată că orice operă de artă este o sumă de senzaţii care se ¡transformă în reprezentări, formându-se astfel agregate de sentimente şi idei. Opera deantă

devine după această afirmaţie o realitate a conştiinţei. Prin simpatie (Einfühlung) noii ne transpunem în opera deantă şi prin adaptări succesive urmărim liniile şi culorile, realizându-se printr-o imiitatie interioară toate dimensiunile şi amănuntele operei de artă. Această imitaţie este o metodă subiectivă13. Dacă nee servim de această metodă nu înseamnă că trebuie să generalizăm şi să facem din Estetică un capitol al psihologiei aşa cum a voit să facă Lipps.

Metoda trăirii a putut să explice mecanismul creator, cercetând jurnalele intime ale marilor artişti şi fenomenul de contemplaţie, dar nu a putut să explice şi alte probleme despre care vom vorbi mai târziu.

VIII. METODA OBIECTIVĂ

Prin această metodă se înţelege un mod de a cerceta fenomenul estetic, fără să considerăm oglindirea lui în conştiinţă, ci privindu-l aşa cum se prezintă în afară de noi. Independent de imagini există un material obiectivat, conduite estetice, care nu sunt condiţionate de stările noastre de conştiinţă. Concepţia psihologistă cu Volkelt, contestă existenţa unei obiectivări a fenomenului estetic, deoarece un tablou sau o arie muzicală nu poate fi nimic altceva decât o serie de senzaţii şi astfel fenomenul estetic nu poate să fie ceva în afară de conştiinţă. Aici însă psihologismul dă dovadă de exagerare fiindcă toate artele există înaintea noastră, au o existenţă obiectivă, independentă de individul care percepe. Opera de artă are o serie de legi, care nu depind de sufletul nostru, fenomene materiale care nu au nicio legătură cu conştiinţa individuală. De exemplu raporturile care dau simetria nu au nevoie de intervenţia conştiinţei, iar arta ca instituţie socială are o existenţă care nu depinde de indivizi14. Aceste fenomene materiale pot fi studiate obiectiv. După cum în psihologie, behaviorismul studiază manifestările exterioare, tot aşa şi în Estetică se pot studia conduitele

estetice, materializate în Istoria artei întrucât sunt tipizări ce sunt independente de noi şi care constituie stilul. Metoda obiectivă studiind formele care există independent de noi mu trebuie însă să fie exagerată pentru a nu cădea in extremis confundându-se astfel cu Istoria artelor şi deci să se reducă la o simplă clasificare a formelor artistice 15.

Această metodă este tot obiectivă, ţinând seama de aspectul exterior, de cadrul social care condiţionează fenomenul estetic. Această metodă poate să fie de folos mai întâi pentru a studia influenţele care vin de la grupul social şi care pot să aibă două surse: structurile sociale sau funcţiile sociale 16. De pildă moda este o funcţie socială şi ştim că operele de artă ţin în general seamă de moda timpului în care apar. După gradul de originalitate a autorului, opera de artă poate să cuprindă ceva permanent sau să depindă întru totul de moda timpului. Alte funcţii sociale, care influenţează pe individ, sunt: imitaţia, aşa cum a fost formulată de Tarde, tradiţia şi constrângerea exterioară. Omul este nevoit să suporte presiunea societăţii, care ne indică limbajul, manierele, idealul, ierarhia de valori.

De asemenea structurile sociale au influenţa lor, care nu poate să fie contestată. Astfel arta totemică nu s-ar fi putut dezvolta decât în viaţa de clan, apoi fiecare naţiune îşi creează stilul ei propriu, cum s-a întâmplat de pildă cu stilul gotic, care a fost diferenţiat, după structura fiecărei ţări. Clasa socială are de asemenea o mare influenţă. Trubadurii au fost strâns legaţi de organizaţia feudală iar stilul didactic din literatură a fost legat de burghezie.

În afară de studiul influenţelor, metoda sociologică mai poate aborda şi studiul sancţiunilor estetice. Publicul sancţionează opera de artă, fie pozitiv, prin premii, fie negativ, prin blam, prin oprobriu. Artistul este ales dintre alţii, este selecţionat, după cum are sau nu afinităţi cu societatea în care trăieşte.

În al treilea rând, metoda sociologică mai poate să fie utilă pentru a determina tipurile de valori estetice, fiindcă aproape toate valorile estetice sunt produsul unui anumit tip de cultură. De pildă raporturile de culoare pot să difere de la o epocă la alta 17.

În fine, metoda sociologică este utilă, pentru a arăta evoluţia istoriei artelor, dovedind că arta a evoluat de la simplu la complex. Unii cercetători au arătat că muzica îşi are originea în ritmul lucrului, de la nevoia de a coordona mişcările. Cercetările făcute de Deonald 18 l-au determinat să formuleze legea că estetica evoluează de la inconştient la conştient. De asemenea faimoasa lege a celor trei stări a lui Lalo atestă evoluţia de la simplu la complex arătând că există mai întâi o perioadă de formaţie, apoi una de viaţă, epoca clasică a fenomenului estetic, şi în fine decadenţa.

Fechner, încercând să introducă metoda experimentală în estetică a luat un grup de persoane, căruia i-a prezentat o serie de forme, linii, intersecţii, puncte, dispuse după o simetrie oarecare. A întrebat apoi pe fiecare persoană ce i-a plăcut mai mult. Din această anchetă Fechner a tras concluzia, că ceea ce place mai mult este unitatea în varietate, care este dată de aşa-zisul „Raport al dimensiunilor unui dreptunghi”, sau de raportul 1/1, 681, care se mai numeşte şi secţiunea de aur.

Metoda experimentală cu toată exigenţa ei strict ştiinţifică, nu a putut să ducă la rezultate fericite, întrucât a formulat un atomism estetic care nu se poate susţine. Opera de artă este un întreg ce nu se poate fragmenta, fiind o sinteză armonică în care părţile zise confundă. După legea lui Fechner efectul artistic nu ar fi dat decât de numărul de elemente, ceea ce ar însemna că un acelaşi număr de elemente dă întotdeauna acelaşi rezultat estetic, fapt imposibil. Artificiile introduse în elanul creator pot schimba efectul artistic, cu toate că numărul de elemente a

rămas acelaşi.

XI. METODA FENOMENOLOGICA

Concepută de Husserl această metodă s-a bucurat de o mare vâlvă. Iniţial, preocuparea lui Husserl a fost metodologia în general şi teoria conştiinţei. Continuatorii lui au aplicat fenomenologia şi în Etică aşa cum au făcut Nicolai Hartman şi Scheler, iar Moritz Gaiger a aplicat-o în estetică. Această metodă fiind o reacţie contra relativismului istoric şi a psihologismului, este contra determinismului şi a evoluţiei, zicând că nu ne interesează explicaţia cu antecedent şi consecvent, întrucât trebuie să prindem intuitiv esenţa totală. Fenomenologii zic că numai printr-o aprehensiune a esenţei vom putea să înţelegem specificitatea fenomenului estetic, instrumentul fiind intuiţia directă. Esenţa (Wessen), este deci prinsă printr-un contact intim (Erleben). După şcoala fenomenologică, Estetica trebuie să se constituie ca ştiinţă deosebită de oricare alta fără să descompună opera de artă în senzaţii, pentru a studia o serie de fapte individuale ci, servindu-se de postulate apriori ca în matematici, se va ocupa numai de ideea generală. Această instrumentaţie are meritul de a fi reacţionat împotriva atomismului, însă ea rămâne o metodă aristocratică, întrucât nu poate să fie întrebuinţată de oricine, în afară de acestea metoda fenomenologică va consta numai din găsirea de forme şi esenţe fără conţinut, căci materialul din Istoria artelor este înlăturat, iar ceea ce aduce intuiţia mistică este un material ce nu poate să fie controlat 19.

XII. METODA NORMATIVĂ

Această metodă a fost compromisă de un dogmatism vetust de tip Boileau, care prescria aprioric şi fără cercetări condiţiile pe care scriitorul trebuie să le satisfacă. S-a observat însă că poeţii mari, cu toate că nu observau regulile prescrise aveau succes, în timp ce aceia care erau mediocri nu puteau să facă nimic, deşi se

conduceau după reguli. Prin urmare regulile stabilite în mod aprioric, deductiv nu pot avea valoare. Estetica lui Lipps arată că metoda normativă este o aplicaţie a psihologiei valorii. E adevărat că estetica este compusă din fapte care se explică, privesc aspectul cauzal, dar ea are şi un aspect normativ, acela prin care se stabilesc valori. Aceasta ar corespunde celor două feluri de judecăţi: de constatare şi de valoare. Avem deci în estetică atât un aspect epistemologic, cât şi unul axiologic, fiindcă nu se poate face estetică fără să stabilim şi valori. De altfel toate ştiinţele spiritului se pretează şi la explicativ şi la normativ. După cum în etică şi în logică nu ne mărginim numai la explicări tot astfel şi în estetică nu putem să ne mărginim numai la explicarea faptului estetic, ci trebuie să-l valorificăm, să-l ierarhizăm faţă de criteriile estetice, pentru a nu avea numai nişte credinţe personale. Se pune însă întrebarea: după ce reguli valorificăm? Pentru a nu cădea în dogmatism, vom stabili cu prudenţă mai întâi normele care să se apropie de cazurile generale, iar abaterile de la normă le vom înregistra prin termenii de hiper, hipo, para. Norma se poate stabili bazându-se pe generalitatea cazurilor, aşa cum a arătat Durkeim, care spune că norma este ceva care aparţine majorităţii. Un fenomen este revoluţionar când aparţine unei minorităţi 20.

În artă vom proceda astfel: vom stabili o serie de legi, de reguli mijlocii care să indice minimul de cerinţe, pentru ca o operă de artă să fie considerată ca atare. Norma ar fi deci o valoare minimală, în timp ce valoarea ar fi o normă superioară, excepţională *21*.

Estetica este ştiinţa faptelor şi valorilor esteltice, având un rol explicativ şi unul normativ. Metoda pe care o vom întrebuinţa la cursul nostru va fi cea eclectică22, luând de la fiecare metodă analizată mai sus numai avantajele, femndu-ne de dogmatism. Nu trebuie să ne

străduim să facem estetica o ştiinţă absolut independentă, iniţrucât nicio ştiinţă nu este astfel. Fenomenele estetice trebuie considerate integral, întrucât elementele detaşate nu înseamnă nimic sau aproape nimic. Lalo, insistă asupra aspectului poliarmonic fiindcă dacă între elemente nu se stabilesc raporturi, rezultatul estetic nu este obţinut. Să luăm de pildă versul lui Racine: „La filie de Minos et de Parsifares”. În acest vers deosebim trei elemente principale: ritmul, sonoritatea şi sensul.

Dacă am suprima sensul şi sonoritatea, versul s-ar transforma într-o alternanţă de cadenţe. Dacă lăsăm ritmul şi înlăturăm sensul, versul devine o ciudăţenie. Concluzia este că avem nevoie de toate aceste trei elemente, cu raporturi poliarmonice care vor constitui realitatea estetică. Estetica nu se poate opri însă numai la explicări, ci va stabili şi norme pentru armonii, desfăcându-se de psihologie şi de Istoria artelor depăşind aceste discipline, fiindcă elementele care constituie estetica stau în raporturi de valorificare şi poliarmonie, care dau ceva mai mult decât materialul împrumutat de la alte ştiinţe.

C. DETERMINAREA FAPTULUI ESTETIC

XIV. FENOMENUL ESTETIC SUBIECTIV ŞI CEL OBIECTIV 23

Fenomenul estetic se prezintă în două aspecte: unul subiectiv, stările de contemplaţie şi de receptare (de exemplu la un concert sau la o reprezentaţie teatrală) şi obiectiv, reprezentat de produsele artistice ale unei tehnici dintr-un anumit moment cultural (o statuie antică).

Între starea de efervescenţă creatoare, contemplaţia şi produsul obiectiv, trebuie să fie ceva comun şi pentru a afla aceasta trebuie să determinăm mai întâi caracterele fenomenului estetic.

XV. FRUMOSUL NATURAL ŞI CEL ARTISTIC

Estetica, aşa cum o concepem noi astăzi, elimină din sfera preocupărilor sale un grup de fenomene care nu sunt

un produs al mentalităţii omeneşti ci al naturii 24.

Urnii esteticieni au afirmat că între frumosul natural şi cel produs de concepţia unei personalităţi artistice nu este nicio deosebire. Natura după aceştia produce calitativ acelaşi lucru ca şi arta. Această concepţie întâlnită şi la cei vechi, care socoteau arta ca o imitare a naturii este însă eronată. Însuşindu-şi concepţia antică esteticieni moderni ca Ruskin, identifică complet arta cu natura, zicâind că toate obiectele din artă sunt inspirate de natură. Astfel, bolta din arhitectură ar fi o copie după bolta cerească iar trefla gotică şi ogiva ar fi imitaţii după frunze. După această concepţie naturalistă, arta ar fi o fotocopie după natură. În adevăr putem vorbi de anumite influenţe ale naturii în arhitectură, dar aceasta nu se mai poate susţine pentru muzică 25.

Natura are un caracter de universalitate, orice obiect din natură având dreptul să fie socotit frumos, conform adagiului „Naturalia nom sunt turpia”. Obiectelor naturale nu putem să le aplicăm valorificarea, care are nevoie de gradul de perfecţiune şi întrucât, în natură totul este uniform, nu mai putem să avem o valoare estetică totul situându-se în afară de es/tetică, anestetic. Confuzia care se mai face între frumosul natural şi cel artistic este un reziduu, de pe vremea când arta nu se diferenţiase de celelalte valori. Frumosul artistic cât şi cel natural sunt produsul unui anumit moment cultural. Este frumos acel apus de soare care se aseamănă cu pictura din vremea noastră, ceea ce l-a făcut pe Oscar Wilde să zică paradoxal, că natura copiază arta. Ochiul noisitru adaptat picturilor epocii în care trăim, interpretează natura ca şi cum ar fi produsul unui artist contemporan. Optica peisajelor este modificată de cultura din timpul în care trăim, văzând lucrurile în sensul indicat de curentul artistic contemporan. Aceasta se învederează prin aceea că oamenii din popor nu fac consideraţii estetice asupra

naturii, cei care trăiesc în mijlocul naturii preocupându-se mai mult de aspectul util. La Creangă sau la Homer nu se găsesc descrieri de peisaje.

Frumosul natural nu are nimic comun cu cel artistic, fiindcă în natură ceea ce este util, este şi frumos, sensul popular desemnând ca frumos, ceea ce este sănătos şi bine făcut. În artă este frumos şi ceea ce nu este sănătos aşa cum sunt de pildă aspectele mizere ale lui Palade, sau subiectele sinistre, maladiile lui Baudelaire, şchiopii lui Velásquez, descrierile lui Zola, care toate nu au nimic comun cu frumosul natural, biologic sănătos. Ceea ce este frumos în artă poate fi urât în natură şi invers.

În concluzie putem spune că sentimentul de interpretare al naturii este un produs tardiv de perversiune socială, pe care noi îl aplicăm apoi apriori 26.

Estetica pentru a-şi preciza domeniul, mu se va ocupa decât de fenomenul artistic omenesc, având în vedere faptul subiectiv în contemplaţie şi pe cel obiectiv în obiectul de artă créait.

XVI. DEFINIŢIA FAPTULUI ESTETIC

În creaţie, faptul estetic se găseşte mai sus decât în contemplaţie în care este amestecat cu elemente anesteltice. În creaţie, plecăm de la plan la părţi, iar în contemplaţie procedăm invers. Cel care contemplă nu este decât un creator mai redus, care reproduce marile caractere ale faptului estetic. Deosebirea dintre creator şi contemplator constă în faptul că cel de al doilea este un creator, un artist schematic.

Definiţia pe care o vom da faptului estetic va privi deopotrivă şi pe creator şi pe contemplator. Faptul estetic este o construcţie a imaginaţiei creatoare, cu un caracter» simbolic, efedtuait cu o tehnică personală, cu finalitate autonomă intrinsecă, oferind o cunoaştere strict individuală a realităţii şi o plăcere dezinteresată. Să luăm pe râbnd pe fiecare din acesite elemente pentru a le

analiza.

XVII. FAPTUL ESTETIC CONSTRUCŢIE A IMAGINAŢIEI

Primul element al definiţiei noastre este: „Faptul estetic este o construcţie a imaginaţiei creatoare cu un caracter simbolic”.

Arta nu este un dar al naturii, nu o găsim de-a gata, ci este

O lucrare, un efort penibil care întâmpină greutăţi şi care necesită zbucium, pentru a combina după o serie de legi un număr de simboluri, care pot să fie cuvinte, culori, linii, pentru a ajunge la un mecanism estetic cu principii de coeziune. Fiecare operă de artă este o creare de poliarmonii, de punere în relaţii de apropiere, pentru a da un raport unitar şi singular. Organizarea simbolurilor se face de o anumită manieră, pentru a da un singur rezultat, printr-un efort laborios. Artistul este un „Homo faber”, un Dumnezeu, care aplică unui material anumite raporturi. Sunt unii artişti care pretind că se dezinteresează de sensul operei de artă. Aceştia sunt suprarealiştii, futuriştii, care vor să facă din creaţia artistică o comunicare a inconştientului, fără finalitate, un pur hazard. Încercarea lor nu a reuşit însă. O anecdotă povesteşte felul în care aceştia înţelegeau să conceapăanta. Se zice că la un salon de acest gen is-a expus un tablou, care fusese făcut prin stropirea pânzei de către un măgar, căruia

I se îmbibase coada în culoare şi acest tablou a fost premiat de juriu. Prin aceasta se dovedeşte că la baza esteticii trebuie să rămână organizarea.

În general, artiştii sunt oameni reci neavând nimic comun cu emotivitatea celor contemplativ naivi. Pentru a duce opera la bun sfârşit artistul trebuie să fie un om rece, nu un emotiv, să aibă un gând conştient, care nu se lasă ademenit de zbuciumul futil. Artistul nu trebuie să aibă nervii sensibili, oi trebuie să fie un cerebral. Chiar un

Baudelaire, sau un Edgar Poë au stări de spirit lucide, red, fiindcă în creaţie nu este loc pentru dezordine sentimentală. Delacroix zice că arta este o speţă de creaţie conştientă, nefiind o izbucnire de stări de spirit spontane şi dezordonate. Arta este o problemă, în care fiind date o serie de elemente, trebuie să ajungem la o soluţie unică. Pentru aceasta este nevoie de o stare de spirit senină, de un efort care pretinde luciditate *27*.

XVIII. FAPTUL ESTETIC EFECTUAT CU O TEHNICĂ PERSONALĂ

Am văzut în definiţie că faptul estetic este efectuat cu o tehnică personală. Precizăm aceasta pentru a nu se confunda cu tehnica din ştiinţă sau din filosofie. Tehnica artistică nu se poate exprima prin formule ci spre deosebire de ştiinţă, unde simbolul este abstract şi generic, în artă simbolismul este propriu şi original, având posibilitatea de a reda realitatea prin artificii, care nu au mai fost întâlnite şi care aparţin artistului.

Stilul este tocmai totalitatea procedeelor tehnice personale, aparţinând numai unui artist. Opera de artă este deci o fabricaţie cu simboluri, care sunt prezentate cu o tehnică originală personală, care este tocmai stilul artistului.

XIX. FINALITATEA FAPTULUI ESTETIC

Alt factor al fenomenului estetic, este „finalitatea autonomă" adică caracterul teleologic. Opera de artă ca fapt estetic tinde către o finalitate autonomă, care este perfecţiunea ei proprie. Această finalitate este fără scop, fiindcă este străină oricărui alt scop, care nu este intrinsec naturii sale proprii şi care nu duce la realizarea propriei sale perfecţiuni. Opera de artă nu trezeşte apetituri nu probează ceva şi nici nu conţine teze care să servească scopuri străine, aşa cum vrea de pildă să facă tezismul[5]. În

5 Formularea aceasta pare absolutizantă, dar din ansamblul operei sale

acest sens vorbeşte Haman de valoarea percepţiei prin ea însăşi. Percepţia în genere se întăreşte cu anumite asociaţii de natură memorial, care sunt luate din experienţa trecutului şi căreia i se dă o anumită semnificaţie de natură spirituală. Dacă privim un lan de grâu, avem percepţia unei întinderi de lan de grâu şi dacă ne gândim că acest Ian are o valoare pecuniară, nu vom avea de a face cu o percepţie estetică, însă dacă ne vom gândi numai la frumuseţea lanului însuşi, refuzând orice utilitate, ne vom găsi în faţa unei percepţii de ordin estetic.

Deci faptul estet, ic are o finalitate intrinsecă autonomă 28.

XX. CUNOAŞTEREA OFERITĂ DE FAPTUL ESTETIC

Alt caracter al faptului estetic este acela de a da o cunoaştere individuală. Să arătăm în ce consită acest caracter de cunoaştere* care ar atribui contemplaţiei un caracter epistemologic. Cunoaşterea artistică are două însuşiri: întâi este o cunoaştere individuală şi apoi este o cunoaştere expresivă.

Anistoftel a arătat că arta se deosebeşte de ştiinţă iniţrucât ea prinde individualul, acolo unde ştiinţa se serveşte de concepte. Problema este pusă însă în adevărata ei lumină de Benedetto Croce şi de Bergson. Ei au arătat că artistul nu se interesează de general ci de individual, de particular, care nu se exprimă prin concepte, ci prin expresii concrete. Artistul exagerează, pentru că el este nevoit să sublinieze unele aspecte în detrimentul altora. Voind să redea realitatea, artistul nu va avea sorţi să exprime agreabilul, dacă nu va exagera, pentru că altfel nu va reuşi decât să prezinte nişte banalităţi, nişte fapte diverse. Artistul ia din haosul de fenomene pe unul pe care-l reliefează prin exagerare, aşa cum au remarcat teoriile lui Ortega, Simmel şi Haman.

---

reiese că Ralea concepe autonomia ca relativă şi reia cunoscuta distincţie între tendinţionism şi tezism. (N. Ed.).

Înantă avem şi caractere generale, aşa cum se prezintă *Avarul* de Molière. Am fi tentaţi să zicem că aicea artistul a procedat ca în ştiinţă, redând aspectul general. Aceasta e însă o eroare, fiindcă aici acest tip general este prezentat printr-un individ strict determinat, nefiind vorba de un tip etern, geometric, ci de o serie de note generale, care sunt prezentate într-o haină specială, originală. Tipicul în artă este redat printr-o siluetă individuală. Această cunoaştere individuală se mai întâlneşte şi în viaţa practică prin intuiţie. În timp ce ştiinţa se ocupă de parţial, estetica cunoaşte integralul individualului.

Am zis că al doilea caracter al cunoaşterii estetice este expresivitatea. În adevăr cunoaşterea estetică este urmată de o mimică emoţională, caracteristică. În general fenomenul de cunoaştere este pasiv, chiar dacă admitem pe Kant cu principiul activ dat de formele apriorice. La Kant cunoaşterea este centripetală de la fenomen la suflet. Ştiinţa ca şi practica nu fac altceva decât să redea explicit ceea ce este implicit în lucru. Cunoaşterea estetică însă urmăreşte integritatea individuală, exprimându-se printr-o construcţie specifică, care are un sens. Reacţia artistului e centrifugală de la suflet la obiect. Artistul transfigurează obiectul, cunoaşterea expresivă fiind o conduită, o comportare, voind să intre în inteligibilitatea lucrurilor. Acest fel de cunoaştere este activ printr-o mimică expresivă. Această mimetizare este mai mult o caricaturizare, cel care parodiază prinde deodată calităţile şi slăbiciunile cuiva.

Aşadar cunoaşterea estetică este a individualului, luat în general, şi redat total prin expresivitate.

XXI. PLĂCEREA OFERITĂ DE FAPTUL ESTETIC

Ultimul element al definiţiei noastre este acela al plăcerii, juisarea sau voluptatea. Spuneam că faptul estetic mai are şi caracterul de a oferi o plăcere oarecare. Este evident că în faţa unui – tablou sau a unei opere de artă

reuşite simţim o plăcere, care însă este greu de determinat psihologic. Este mult mai uşor să studiem durerea fiindcă se poate produce şi în laborator, lucru care nu este posibil pentru o senzaţie de plăcere. Plăcerea are coeficienţi de ordin subiectiv mult mai greu de determinat fiind individuală. Vechii psihologi plecau de la ideea că fiecare act sufletesc are la bază căutarea plăcerii şi fuga de durere. În fond, plăcerea şi durerea nu sunt decât simptome ale unei funcţionări organice normale sau nu. Fenomenele noastre sufleteşti se desfăşoară după o anumită limită de normalitate şi astfel dacă se depăşeşte limita, fenomenul se schimbă, plăcerea prelungită până la exces ducând la durere. Tickert zice că plăcerea este un simptom că funcţiunile noastre sufleteşti se desfăşoară normal, în sensul că nu sunt însoţite de caractere excesive. În genere fenomenele de durere sau de plăcere sunt, după cum a remarcat Lipps, atitudini ale eului. Eul nostru poate lua atitudini de repulsie sau de atracţie, de agreabil sau dezagreabil, care colaborează la fenomenele noastre sufleteşti, arătându-ne că eul se găseşte într-o stare de echilibru sau dezechilibru. În general lumea sentimentelor nu este altceva decât înregistrarea unor atitudini ale eului nostru, a unor date exterioare care ine pricinuiesc stări agreabile sau dezagreabile.

Există însă o excepţie şi aceasta se raportează la acele fenomene de afectivitate care sunt în legătură cu plăcerea estetică. Avem deci un domeniu în care această atitudine a eului este suspendată, putând avea forme de plăcere, fără să fie în raport direct cu eul nostru. Două sunt categoriile de plăceri: unele care se raportează la satisfacerea unor trebuinţe organice, foame, sete, instinct sexual, iar altele care nu iau un caracter fiziologic, plăceri aşa-zise morale oare ies din complexitatea conştiinţei noastre.

Cenestezia (totalitatea senzaţiilor organice) este baza

primă a personalităţii noastre, baza biologică pe care se formează atitudinea eului, plăcerea fiind în această fază vitală o valorificare în raport cu menţinerea noastră. Plăcerea estetică poate să fie senzorială putându-se prelungi în afară de orice interes al eului nostru, fiind înregistrată ca un agrement, întrucât este în afară de cenestezie. Apoi plăcerea estetică poate să fie formală ieşind din simetria de linii, proporţii şi echilibru care este indiferent la atitudinile eului nostru şi plăcerea estetică produsă de conţinutul operei de artă, sentiment izvorât din subiectul operei. Acestea sunt aprecieri care se fac după criterii morale sau de ordin social, deci mu sunt pur estetice. Plăcerea estetică formează o categorie specială, ieşind din perfecţia formei din calităţi senzoriale, care sunt în afară de eu dând o plăcere dezinteresată, care nu are concupiscenţă, aşa după cum a formulat Kant pe bună dreptate. În plăcerea estetică omul îşi uită condiţionarea de spaţiu şi de timp, eliberâindu-se din dependenţa vitală şi de egoism. Geiger în *Zugänge der Estetik* zice că sunt două feluri de plăceri: întâi cea vulgară (Lust = voluptate) şi apoi cea estetică (Verglückung). Prima este caracteristică tuturor plăcerilor uşoare, care au un caracter biologic, aşa cum se întâlnesc la circ şi la reviste, deci plăceri cu un caracter vital, iar secundele se caracterizează printr-o atitudine totală a personalităţii, pe care o avem în opera de adâncime.

Geiger greşeşte însă în sensul că pentru el toate plăcerile sunt valorificări ale omului, în timp ce noi am văzut că putem concepe o valorificare pur estetică, în acest caz creându-se valori legitim estetice29.

D. AUTONOMIA FAPTULUI ESTETIC

XXII. TEORIA AUTONOMIEI

Am văzut în cursul expunerilor noastre că în antichitate fenomenul estetic nu era considerat ca de sine stătător, ci fie ca o imitare în cazul lui Platon, fie ca o

comunicare cu anumite structuri, deci fără a avea un scop în sine. În secolul al XVI-lea, el era subordonat reproducerii naturii, căpătând de abia cu speculaţiile kantiene o oarecare autonomie, rămânând totuşi în cadrul filosofiei idealiste, un capitol din filosofia spiritului, ca la Hegel, Schelling şi chiar Schopenhauer. Autonomia completă o capătă de abia pe la 1850 cu fraţii Goncourt, Flaubert cu romanele sale şi Baudelaire în poezie.

Problema autonomiei faptului estetic se rezumă acum la două principii: panestetismul şi „Arta pentru, artău formula lui Victor Cousin. Principiul imixtiunii artei în alte domenii, pretinde ca Estetica să devină un mod de interpretare pentru alte domenii, încercându-se să se dea o interpretare vieţii prin Estetică. Principiul „artei pentru artă" a fost susţinut de Flaubert, care doreşte formele indiferent de conţinut, zicând că arta. trebuie să fie considerată, în aspectul ei pur formal, nu în subiect. Această tendinţă o găsim şi la Oscar Wilde, la Théophile Gauthier şi la Baudelaire, care pun arta în centrul existenţei. Problema pusă în acest fel de către literaţii secolului trecut a fost susţinută şi de discuţiile dintre formalişti şi dintre şcoala estetică a conţinutului.

Până la urmă a biruit formalismul, întrucât în fondul operei de artă intră o serie de elemente care denaturează fenomenul estetic. Speculaţiile filosofice ale lui Herbart şi Zimermann sân-l pentru formalism. La această discuţie se adaugă şi contribuţii din lumea artiştilor, cum au fost de pildă ode ale pictorului Cézane, care avea veleitatea să se ocupe numai de datele senzoriale ale opticii, fără nicio preocupare asupra fondului. După aceştia elementul estetic pur, se găseşte numai în formă. Astfel din speculaţiile filosofice şi din teoriile plasticilor şi literaţilor s-a născut teoria autonomiei faptului estetic. Să examinăm acum limitele, avantagiile şi dezavantagiile acestei teorii.

XXIII. CRITICA AUTONOMISMULUI

Ideea că arta este absolut independentă este aproape imposibilă. Simmel arată că acest principiu suferă de o raţionalizare excesivă, care nu ţine seama de datele concrete, teoria artei pentru artă trecând peste recomandările primite de la viaţă.

Această teorie este inspirată de asociaţionismul psihologic, care cu atomismul său susţine că sufletul omenesc nu este decât un mozaic de elemente care se pot despărţi unele de altele. Dacă nu topim aceste elemente într-o realitate comună menţinându-ne în asociaţionism este uşor să facem această disociaţie şi să zicem că ceea ce este estetic poate să rămână pur estetic. Dar sufletul este o realitate totală, elementele formează un tot şi în acest fel ne este foarte greu să concepem o non-influenţă a elementelor – între ele. Toate valorile anestetice au amestecul lor în estetică, artistul rămânând şi el un om, care palpită şi trăieşte, având doar o dominantă artistică.

Datele senzoriale se grupează după atitudinea eului nostru, după personalitatea noastră. Hamann zice că fenomenul estetic este o percepţie care se ia ca scop în sine, fără să se gândească la alte valorificări. Însă nu se poate găsi nicio senzaţie, care să fie astfel, fiindcă în senzaţia cea mai mică, omul reacţionează în toate atitudinile lui. Eul nostru are atracţiile şi repulsiile lui, care prefac realitatea, imixtiunea fiind inevitabilă. Fechner a atras atenţia asupra aşa-zisului act asociativ, ideologic sau sentimental, care adaugă o serie de asociaţii sufleteşti care sunt provenite din personalitatea noastră. Dacă avem predilecţie pentru lucruri care ne evocă ceva personali şi dacă vom întâlni aceste lucruri într-o operă artistică, vom face o bună critică, deşi în realitate opera este slabă din punct de vedere artistic.

Din această cauză a apărut în doctrina estetică contemporană o disciplină preconizată de Utitz, care pretinde că opera de artă este un conglomerat de elemente

estetice şi anestetice. Această „Ştiinţă a artei” va căuta în opera de artă şi elementele străine, care s-au infiltrat fără voia artistului, cum sunt de pildă concepţiile ideologice, care se găsesc la un Tolstoi sau Balzac, acest material neputând să fie eliminat, tocmai fiindcă sufletul este un total, o structură unitară. În literatură se strecoară mult mai uşor elemente anestetice, personalitatea artistului fiind mereu prezentă. În muzică şi artele plastice se poate realiza mai uşor purismul.

Opera de artă este însă influenţată şi de o serie întreagă de elemente sociale care sunt: moda, religia, clasa socială. În mediul popullar, elementele estetice servesc, fie pentru magie fie pentru scopuri religioase sau utilitare. După cum afirmă Dilthey, există anumite» structuri sociale, care formează un tot de la care artistul nu poate» să se depărteze fiind fatal influenţat de mentalitatea timpului său. Astfel cunoscând opera vom putea să cunoaştem pe autor, tipologia şi credinţele lui.

Deci fie din punct de vedere psihologic, fie din cel sociologic, vedem că nu se poate face artă fără imixtiunea personalităţii şi a altor elemente. Problema artei pentruantă, a autonomiei estetice are un răspuns negativ.

XXIV. LIMITELE AUTONOMISMULUI

Deşi nu poate să existe în mod absolut această doctrină a fost totuşi de folos, pentru că a determinat o tendinţă, aceea de a crea o estetică, care să datoreze cât mai puţin vecinilor. În acest fel se încearcă mereu ca punctul de vedere artistic să fie pe primul plan. Autonomia esteticii nu poate să fie considerată în mod absolut dar poate totuşi constitui o tendinţă, o năzuinţă, care să creeze o mentalitate pur estetică.

XXV. DEZAVANTAŢIILE AUTONOMISMULUI

Principiul artei pentru artă cere de la artist o sterilizare a sufletului său, eliminând din d tot ce este palpitare şi viaţă. Acest fel de realizare maximă este

întâlnit în perioadele de decadenţă, de alexandrism, tiând singura preocupare este aceea de a rafina formele şi procedeele artistice. Dar operele viabile sunt tocmai acelea care reprezintă năzuinţe totale, care sunt pline de viaţă. Deci n-ar fi de dorit un purism absolut, întrucât acesta ar reprezenta o stare de decadenţă, închiderea operei de artă într-un formalism echivalent cu sterilitatea.

Doctrina artei pentru artă a fost necesară pentru constituirea obiectului esteticii, care fiind într-o fază de formaţie, avea nevoie de un principiu de stringenţă, care să împiedice dezordinea-Esteticienii au exagerat autonomia faptului estetic pentru a-l distinge de alte fenomene şi pentru a crea o mentalitate artistică-Arta nu trebuie să pledeze pentru nimeni, trebuie să fie numai pentru ea însăşi, fără ca prin aceasta să se sterilizeze.

Principiul autonomiei estetice nu poate să fie realizat în mod absolut dar el este folositor pentru că reprezintă un efort tendenţional, necesar degajării fenomenului estetic de orice fel de subordonări, pentru a fi posibilă astfel fundarea esteticii ca ştiinţă autonomă şi cu o metodologie proprie.

E. PROBLEMA CULTURII ESTETICE

XXVII. UMANISMUL CONDIŢIE A CULTURII ESTETICE

Analiza problemei culturii estetice, astăzi este deosebit de spinoasă. Faptul se explică prin aceea că punctul de vedere cultural este cel mai neglijat aspect al societăţii actuale. Ne găsim într-una din acele hotărâtoare transformări, în care nu mai putem să desluşim directivele spre care ne îndreptăm. Este în această epocă o atmosferă de şantier, de (transformări istorice şi nu putem să cunoaştem de pe acum care va fi tabla de valori a viitorului. E nevoie să treacă mai mult timp în perspectiva căruia să se poată face valorificările, căci evenimente, care poate vor fi unice în istorie, ne apar astăzi ca simple

episoade banale. Un lucru apare însă clar: Nu se poate crea o cultură estetică fără umanistică. Tocmai ceea ce este absolut necesar pentru dezvoltarea unei culturi estetice, anume ideea de valoare a omului, este astăzi distrusă.

Ideea umanistică a fost cunoscută de renaştere, când însă din cauza vieţii plină de riscuri a condotierilor, nu s-a putut dezvolta complet 30. De abia în timpul romantismului se formează o religie a umanismului, care încetul cu încetul se confundă cu individualismul, deşi cele două concepte nu sunt identice. Aşa se face că ideea umanistă a decăzut odată cu intrarea în penumbră a individualismului.

Pe măsură ce ideea colectivistă dobândeşte tot mai mulţi fervenţi susţinători omul devine simplu element de masă şi importanţa lui ajunge minimă. O altă cauză a decăderii umanistice este pricinuită şi de avântul luat de ştiinţele naturale, care prin diferite explicări genetice ajung la o identificare a naturii umane cu cea animală. Astfel triumful concepţiilor darwiniste, transformiste şi bergsoniste au coborât fiinţa omenească.

Este aici însă o greşeală care se face ori de câte ori vrem să explicăm structura fiinţei superioare, în raport cu cele inferioare de pe scara biologică. Am arătat mai de mult că în primul rând ceea ce caracterizează natura umană, este faptul că omul merge, prin absurd, în contra instinctelor sale vitale mai ales în contra celor de conservare. Omul este un animal absurd prin faptul că amână satisfacţia directă, imediată, căpătând astfel o înnobilare sufletească. Sinuciderea conştientă este o opţiune care nu există la animale. Atunci tind se întâmplă unele cazuri cum este de pildă la scorpion sau la căprioară sinuciderea se face inconştient. Omul este de asemenea absurd faţă de celelalte vietăţi prin faptul că ia toxice, e capabil de asceză, de mutilare, de împiedicarea

procreaţiei, conduite care taie legătura cu viaţa şi conservarea ei.

Pentru aceste considerente nu poate să existe nicio legătură între biologism şi umanitarism. Doctrinele vitaliste şi colectiviste au dus la împalidarea concepţiei umaniste 31.

XXVIII. TIPUL UMANIST

Tipul umanist individualist este tipul eroului. Acest tip prezintă însă o serie de inconveniente care nu trebuie să se răsfrângă asupra umanismului. A fi erou nu este o calitate generală a naturii omeneşti. Eroismul naşte dintr-o întâlnire fericită de însuşiri temperamentale şi de împrejurări, fiind un act individual şi intermitent. Se simte însă nevoia unui umanism, care să fie mai apropiat de natura umană. Concepţia eroică este bazată pe risc, fapt care îi dă o culoare romantică şi de măreţie. A funda viaţa pe risc, ¡înseamnă a da totul pentru nimic. Este adevărat că riscul dă o senzaţie de vitalism superior, care nu poate să satisfacă pe omul mijlociu. Eroismul acesta este intermitent discontinuu, excepţional şi a funda pe el societatea înseamnă a ţine pe oameni într-o continuă stare de tensiune, care poate să ducă la o disoluţie totală. În psihologia eroului există ceva nesincer, un orgoliu, un cabotinism superior, teatralism şi poză. Nouă ne-ar trebui un tip umanist care să fie mai apropiat de zbuciumul vieţii de azi, mai eficace şi mai drept.

XXIX. CONSTRUCTORUL MISIONAR

Un astfel de om ar fi mai modest, fără prea mare personalitate, un anonim care clădeşte, având mulţumirea că a făcut ceva. Acesta ar fi constructorul misionar. El nu caută dificultăţi a căror rezolvare să-i dea strălucire ci mijloace pentru a construi pozitiv. S-ar realiza astfel, tot un gen de eroism, dar desigur nespectacular şi totuşi mai greu de realizat.

Eroul constructiv poate să fie mult mai folositor

aducând o linişte şi o împăcare. Misionarul va introduce în locul cooperaţiei şi solidarităţii, care au ceva Utilitarist în ele, iubirea, care presupune un devotament fără scopuri practice. Tot în cadrul acestui umanism se va ajunge la vechea noţiune de libertate, care nu mai are la bază sancţiunea şi care izvorăşte din iubirea faţă de ceilalţi, care nu este o compătimire ci o contopire cu suferinţa şi bucuriile celuilalt.

Aceasta ar însemna o nouă renaştere a valorilor de conştiinţă şi de raţiune, care au fost astăzi înlocuite prin misticism şi intuiţie. Conştiinţa înseamnă luciditate şi există un eroism al lucidităţii care e tocmai puterea de a suferi o lume oricum ar fi ea.

XXX. ROLUL CULTURII ESTETICE ÎN ARMONIZAREA SUFLETULUI UMAN

Pentru reînvierea umanismului trebuie să reabilităm noţiunea de continuitate, care fusese reprezentată de evoluţionism şi care a fost combătută de către fenomenism. Această noţiune de continuitate a fost întotdeauna condiţia necesară pentru oricare viaţă de cultură. Faptul că umanitatea are datini şi tradiţii, înseamnă – că există o continuitate şi din ea – se scoate noţiunea de cultură, care este o acumulare de bunuri spirituale. Ceea ce ne trebuie este un sistem de bunuri în echilibru, în care să nu fie loc pentru extrémisme. Societatea nu poate trăi numai căut în’d continuu noutatea, dar nici nu poate să se închidă în forme rigide. De aici nevoia de a găsi o justă echivalenţă între evoluţie şi continuitate. Se impune în primul rând suprimarea freneziei după senzaţional care caracterizează epoca noastră.

În vremea noastră fac adevărate ravagii unele filosofii pesimiste, de tip Kierkegaard care pleacă de la anxietate, de la inquietudine. Părerile pesimiste de azi sunt oarecum justificate de împrejurări, dar ar trebui găsit un

antidot, o filosofie, care să scoată din circulaţie aceste tratate bazate pe angoisse, pe frică, tragism şi toate aceste filosofii determinate de tragismul vieţii ar trebui să facă loc unor filosofii care să fie curajoase şi pline de viaţă. În loc de a se prezenta numai tragismul vieţii, să se întroneze concepţia unei accepţiuni a vieţii şi a existenţei aşa cum este, cu mizeriile şi cu bucuriile ei, cu abjecţiunea şi sublimul ei. În această afirmare se va reînvia stilul clasic, care face posibilă o împăcare a omului cu viaţa pentru că numai în acest mod se poate salva comoara de bunuri spirituale.

Nu mai avem nevoie nici de un tip de erou sublim, dar parţial şi nici de un tip de juisseur trivial, ci avem nevoie de un tip de om echilibrat, neoclasic. Scopul culturii estetice este tocmai acela de a face concilierea, dintre – spiritual şi material, de a îmbina agreabilul cu sentimentul de eliberare a – spiritului32.

Ştim că sufletul omenesc este compus din trei categorii de elemente: de cunoaştere, de plăcere şi de finalitate activă. Toate acestea se găsesc îmbinate în opera de artă. Arta nu caută să dea tipuri parţiale ca un hedonic, intelectual, sau un acţionar mărginit. Cultura estetică oferă unitatea persoanei. La distrugerea ideii de umanitate a contribuit şi ideea de disociere a personalităţii, ca în romanele lui Dostoievski. Numai printr-o cultură estetică se va putea găsi unitatea sufletească, creându-se nu un om parţial specialist, ci un om total. Tehnicianul mecanizat, politicianul sectar, omul de ştiinţă sau estetul contemplativ sunt tipuri care trebuie armonizate, care să împace omul cu ambianţa şi cu rezistenţa mediului cosmic. Aceasta nu se poate rezolva decât prin simpatia simbolică a esteticii.

Deci o cultură estetică se bazează pe renaşterea umanistă cu un om nou, fără anxietate, un om integral, armonios, împăcat cu mediul său.

F. PROBLEMA STILULUI

XXXI. DEFINIŢIA STILULUI ESTETIC

Noţiunea de stil are o accepţiune întinsă şi variată. Aşa de pildă se vorbeşte de stilul unei persoane, gândindune la aspectul eleganţei fizice, de stilul culturii, al unei epoci şi chiar de stilul naţiunilor. Noi ne vom ocupa însă de stilul estetic, care este totalitatea procedeelor proprii unui artist, prin care exprimă fenomenul estetic. Deci stilul estetic este o determinare, care se opune noţiunii de amorf. Primul element pe care-l întâlnim atunci când este vorba de stil, este o anumită configuraţie, o anumită determinare expresivă sau formală, formală în sensul pe care-l dă filosofia gestalistă.

Opera artistică este determinată prin fondul şi forma sa, configuraţia prezentată din îmbinarea fondului cu forma constituind un specific al fiecărui artist.

Un alt element cuprins de noţiunea de stil este originalitatea. Totuşi pentru ca un artist să fie original, nu trebuie să rupă complet cu tradiţia. Acest fapt poate să pară paradoxal, întrucât s-ar părea că stilul nu datoreşte nimic unor elemente de datină. Este greu însă să concepem un stil care ar apărea din senin, din nimic, care n-ar fi precedat de o serie de alte tehnici. Există în cariera oricărui artist o perioadă de dibuire, de căutare pe sine ¡însuşi, timp în care el caută să-şi însuşească de la predecesorii săi elemente pentru a-şi elabora o tehnică specială, cu ajutorul căreia va individualiza fenomenul estetic.

XXXII. DIFERENŢIEREA ARTIŞTILOR DUPĂ STIL

Se pot distinge două feluri de artişti: stiliştii propriuzişi şi creatorii de expresie. Primii nu adaugă elemente revoluţionare în opera lor însă, continuând pe înaintaşii lor, îi perfecţionează, în timp ce creatorii introduc elemente inedite care îmbogăţesc patrimoniul culturii, dar realizarea operei lor nu este încă perfectă. În literatura noastră, artist din prima categorie este Sadoveanu. Toată

arta lui constă în adaptabilitatea cuvântului. Spre deosebire arta lui Arghezi este plină de stângăcii, dar se găseşte câte o expresie nouă, c'ăte un epitet care formează o găsire nouă 33.

Originalitatea pentru ca să fie sinceră trebuie să fie spontană. Maniera este o formă artificială a stilului, care nu este o izbucnire directă, spontană a artistului. Hegel spune pe drept cuvânt că cea mai bună manieră este aceea de a nu avea niciuna. Originalitatea nu trebuie să se rezume numai la procedee pur formale, ci să se răsfrângă şi asupra fondului.

XXXIII. CLASIFICAREA STILURILOR

Am văzut că noţiunea – de stil se poate aplica la o serie întreagă de lucruri. Să încercăm să facem o clasificare a aplicaţiilor pe care poate să le ia noţiunea de stil.

1. *Stilul psihologic*: este concretizat în formula lui Buff on care zice că „Le style c'est l'homme" şi este determinat de personalitatea artistului. Volkelt distinge câteva subcategorii ale stilului psihologic: astfel vorbeşte de un stil conştient şi de altul instinctiv. Primul este constituit de o puternică elaborare mintală, care necesită un efort încordat. Baudelaire este un poet cérébral, în timp ce Verlaine este instinctiv. Mozart este spontan, iar Brahms este cerebral. În pictură găsim opoziţia dintre Giotto şi Boticelli. Se mai distinge un stil realist, deosebit de cel încordat, idealist. Unii artişti văd realitatea aşa cum este, alţii însă aşa cum o vor să fie, cum ar trebui să fie. Gehw ia realitatea aşa cum este, Tolstoi aşa cum ar trebui să fie. În pictură opoziţia ar exista între Michel Angelo şi Leonardo Da Vinci34.

Schiller a făcut pentru prima oară distincţia între un stil naiv şi altul sentimental arătând care este deosebirea dintre poetul naiv şi cel sentimental. Poetul naiv se simte mulţumit cu ceea ce are, în timp ce poetul sentimental este

stăpânit de dorinţe de luptă şi de căutare. Este opoziţia dintre Homer şi Byron. Poezia lui Homer are un caracter de seninătate pe când poezia lui Byron care a fost veşnic în căutare, este încordată. La Goethe în prima parte a operei sale, întâlnim un stil încordat, iar în partea a doua este un potolit.

Se mai face distincţia dintre stilul obiectiv şi cel subiectiv. O serie de artişti au preocuparea de a pătrunde natura altor oameni, în timp ce alţii nu doresc decât să-şi spună povestea sufletuluiilor, într-o prezentare lirică. Romancier obiectiv este Tolstoi, iar subiectiv este Turgheniev.

O ultimă subcategorie ar fi stilul tipic şi cel individual. Deosebirea ar fi între Dickens şi Balzac. Balzac caută tipuri eterne, în timp ce Dickens descrie personaje specifice, individuale, care sunt potrivite numai pentru o anumită epocă.

2. *Stilul colectiv-istoric*: este stilul epocilor, cum este de pildă epoca barocă, gotică, a rococoului, romantică, stilul naţional.

Şi aici se pot găsi câteva sufocategorii: astfel ar fi stilul naturalist, expresionist, şi cel idealist. Naturalismul tratează viaţa aşa cum este, cu toate detaliile ei, fiind o reproducere fotografică a realităţii. Stilul idealist duce la o creaţie de idei platonice, la o creaţie de situaţii 35. Stilul expresionist este acela care nu reproduce realitatea aşa cum este şi nici nu vrea să formuleze idei generale, ci luând un singur element, pe care-l crede expresiv pentru întreaga realitate, îl exagerează, tratându-l numai pe el până la un aspect caricatural.

3. *Stilurile tehnice* sunt determinate de necesităţile tehnice de realizare artistică. Aşa avem stilul material din care este făcută opera de artă. O statuie în bronz are un stil, iar una în marmură are altul. Apoi avem un stil al scopului pentru care este creată opera de artă. Unul este

stilul unei biserici şi altul cel a unei gări. Există un stil al genului artistic, cum este de pildă cel al nuvelei, deosebit de cel al romanului. Nu putem să afirmăm că aceste stiluri se găsesc determinate exclusiv într-o operă de artă. De cele mai multe ori asistăm la o întrepătrundere a lor, opera de artă fiind o realitate, rezultată din îmbinarea a mai multor stiluri.

Extremismul este dăunător, fiindcă dacă un artist va da preponderenţă stilului colectiv al epocii sale nu va avea originalitate, iar dacă va insista asupra celui. psihologic, se va separa de semenii săi şi opera nu va mai fi înţeleasă. De asemenea dacă nu-şi va însuşi bine stilul tehnic, opera va avea un caracter de stângăcie. Iată aşadar că o operă de artă completă, trebuie să cuprindă cele trei stiluri într-o sinteză bine echilibrată36.

G. FENOMENUL ESTETIC ÎN ASPECTUL SĂU SUBIECTIV

XXXIV. ARTA ŞI CENESTEZIA

Nu putem să vorbim de un fenomen estetic, care să nu fie înserat într-o conştiinţă oarecare, deci este nevoie să studiem faptul estetic şi în aspectul său subiectiv. În acest aspect fenomenul estetic se prezintă fie ca o stare de creaţie, fie ca o stare de contemplaţie. În amândouă aceste stări fenomenul estetic este însoţit de modificări psihologice şi fiziologice.

Atât pe cale de experienţă empirică – cât şi prin experimente de laborator, s-a observat că ritmul muzical provoacă o serie de modificări în cenestezia noastră. Aşadar arta produce în corpul nostru modificări organice. Arta este o emoţie şi dacă aplicăm teoria lui James Lange, trebuie să admitem că mai întâi avem o transformare organică şi apoi suntem emoţionaţi. Cu toate rezervele pe care trebuie să le facem teoriei James Lange trebuie să admitem că nu poate fi vorba de artă, fără modificări de ordin fiziologic.

XXXV. ARTA ŞI INSTINCTUL SEXUAL

Trebuie să luăm în considerare şi legătura care există între artă şi instinctul sexual. În general oamenii caută frumosul şi în artă şi în iubire. Încă din antichitate Platon a arătat legătura care există între artă şi amor. Mai târziu s-a arătat că atracţia femelei către mascul se face după legile frumuseţii, care condiţionează o bună perpetuare a speciei. Toate aceste observaţii făcute de simţul comun au fost strânse în două teorii: una care este bazată pe filosofia naturalistă a lui Darwin şi alta bazată pe concepţia freudiană. Prima susţine că arta ar fi în legătură cu selecţia sexuală. Darwin a observat că jocurile şi cântecele păsărilor, dansurile animalelor au loc în perioada de împreunare sexuală.

Teoria freudiană susţine că în subconştientul nostru ar exista înăbuşite toate tendinţele noastre nesatisfăcute, refulate. Cele mai dese şi mai refulate dorinţe sunt tocmai acele de ordin sexual. Acestea se manifestă fie printr-o serie de acte greşite (actes manqués), fie prin sublimări în opere de artă. Arta nu ar fi deci decât o spiritualizare a unor tendinţe sexuale refulate.

Noi admitem că libidoul, joacă un rol însemnat în producerea operei de artă, însă nu exclusiv, întrucât mai sunt şi alte tendinţe refulate în subconştient, cum sunt cele referitoare la ambiţie, la afirmarea de sine, care se manifestă şi ele sub o formă sublimată. Sexualitatea nu poate fi considerată în Estetică decât ca un impuls, dar nu ca o tratare tehnică.

XXXVI. DOCTRINA VITALISMULUI

Să examinăm doctrina vitalismului estetic, care prezintă opera de artă drept un rezultat al unei supraabundenţe de vitalitate, aşa cum a fost susţinută de Guyau şi de Bergson. După aceştia virtuţile altruiste şi operele de artă se mase din revărsarea unui exces de vitalitate.

Teoria vitalistă nu poate însă să fie o explicaţie specifică esteticii, fiindcă este aplicată atât moralei cât şi religiei. Nietzsche atunci când face deosebirea dintre tipul dionisiac şi cel apolinic, arătând că primul este caracterizat printr-o revărsare în afară a surplusului de energie, Bergson când face teoria elanului vital şi Gabriel Seailles nu fac decât o teorie metafizică a vitalismului, dar nu explică estetic. Pentru a crea o operă de artă, un temperament plin de vigoare nu este o condiţie suficientă, fiind nevoie de o alambicare a energiei, o cernere printr-o serie de procedee artistice, care vor da un rezultat calitativ artistic.

Puterea nativă care izbucneşte direct nu poate să constituie arta, fiind nevoie şi de o rafinare, care poate să meargă până la înăbuşirea vieţii. Iată deci că prezentată sub forma propriu-zis biologică, teoria vitalistă nu poate să satisfacă, pentru a explica integral creaţia faptului estetic.

După această iteorie, care a fost reprezentată de Spencer şi Darwin, este frumos tot ce e plin de securitate, sau ceea ce a fost odată util omului. De pildă crenelurile unui castel medieval atunci când au fost create nu au avut un rol estetic, însă când pericolul militar a trecut, crenelurile s-au transformat în obiecte frumoase, căpătând o valoare estetică. Dimpotrivă este urât ceea ce ne ameninţă viaţa sau a însemnat o dată un pericol pentru existenţa umană.

După această teorie arta evoluează de la util către superfluu, către joc. Identitatea dintre joc şi artă a fost susţinută mai întâi de către Schiller şi afirmată şi de alţii după el. Astfel Spencer pentru a putea susţine că există puncte comune între artă şi joc, spune că jocul este manifestarea unui surplus de energie. Însă pedagogii au arătat mai târziu că nu totdeauna este aşa, fiindcă sunt copii care se joacă chiar dacă sunt obosiţi, deci jocul corespunde şi altor finalităţi.

Grosse susţine că jocul este un fel de antrenament pentru o activitate viitoare, un fel de preexerciţiu. Puii de pisică se joacă cu un ghemotoc de aţă, pentru că se deprind cu mişcările necesare mai târziu când vor prinde şoareci. Alţi filosofi au arătat că jocul ar fi mai degrabă un post-exerciţiu, pentru a întreţine o facultate, o obişnuinţă. Alţii au susţinut că jocul este o purificare, fiindcă omul are o serie de tendinţe barbare, care vor să se manifeste şi prin joc ele sunt satisfăcute într-o formă sublimată. Jocul apare deci ca o formă de chatarsis, purificare. Jocului i s-au atribuit şi unele caractere care sunt mai apropiate de artă. Delacroix zice că jocul corespunde nevoii de a scăpa de plictiseală.

Când funcţiunile noastre sunt suspendate ne jucăm pentru a umple plictiseala zilelor mome. Ne mai jucăm şi pentru a satisface nevoia noastră de ideal, pentru că în joc ne realizăm visele şi dorinţele noastre. Copiii pun în jocurile lor o viaţă aşa cum o doresc ei să fie. În acest fel jocul se apropie de psihologia magiei şi de feerie, care este acea nevoie de a realiza ceva imposibil. Magia, reveria sunt de aceeaşi natură ca şi jocul.

Deci între joc şi artă sunt câteva puncte comune dacă admitem că jocul este un divertisment, pentru a scăpa de plictiseală, sau dacă admitem că are ceva din reverie. Teoria evoluţionistă nu este totuşi pe deplin justificată, fiindcă azi arta nu mai este un joc, ci o necesitate. Jocul nu se aplică asupra unui material *şi* are un caracter efemer, în timp ce arta transformă un material dat în mod constructiv, dându-i un caracter de permanenţă. Arta prelucrează materia şi o face să dureze dincolo de satisfacţia momentană a unor plictiseli sau dorinţe nesatisfăcute, – aşa cum face jocul.

În concluzie putem afirma că teoriile biologiste şi fiziologiste nu pot să dea explicaţii cauzale, ci se referă numai la cadrele de condiţionare a fenomenului estetic.

XXXVIII. CONTEMPLAŢIA ESTETICĂ

Rămânând tot în cadrul capitolului referitor la aspectul subiectiv al fenomenului estetic, să cercetăm acum contemplaţia estetică sau receptarea estetică.

Mai înainte să examinăm unele teorii care s-au emis cu privire la natura impresiei estetice, pentru a vedea cum este explicată. Prima este cea a simpatiei estetice, emisă de Volkelt, Robert Fischer şi Lipps. Această teorie a *Einfühlungului*, a fost reluată în Franţa de către profesoral V. Basch, care a completat-o dându-i denumirea de simpatie simbolică. Teoria afirmă că orice om care vrea să înţeleagă o operă de artă, trebuie să se transpună în obiectul de artă, căutând să realizeze toate elementele care formează acel obiect. Explicaţia a fost facilă atunci când a fost vorba de fenomene omeneşti, de conflicte sufleteşti. Însă când a fost vorba de fenomene, care veneau din lumea animală sau de la corpuri neînsufleţite s-au ivit mai multe dificultăţi. Era foarte greu să intrăm cu imaginaţia noastră într-un obiect neînsufleţit, sau să înţelegem un animal. Aici esteticienii partizani ai acestei teorii, au întrebuinţat termenul de simpatie simbolică graţie căreia noi căutăm să înţelegem şi să imităm fenomenul ghicind natura lui. Astfel Lipps zice că atunci când avem de-a face cu o coloană a unui templu urmărim „elanul” coloanei, iar când coloana este sfărâmată simţim o întristare fiindcă ne gândim la elanul sfărâmat, oprit în desfăşurarea lui.

Karl Groos spune că este vorba de o mimică interioară, prin care căutăm să ne adaptăm la proporţia şi la dimensiunile introduse în opera de artă, urmărind prin această mimică interioară un fel de schemă dinamică. Volkelt spusne că pentru ca simpatia să aibă o valoare estetică, trebuie să fie imediată, directă şi fără să fie amestecată cu prejudecăţi.

Această trăire nu este însă o conduită specific

estetică, întrucât se întâlneşte şi în raporturile noastre obişnuite cu oamenii, pe care dacă voim să-i înţelegem trebuie să-i simpatizăm, transpunându-ne în sufletul lor, acest proces simpatetic caracterizând conduitele sociale. Înţelegerea prin simpatie este deci o conduită generală şi nu poate să explice fenomenul estetic decât în parte. Mai există şi dificultatea că nu întotdeauna avem de-a face cu o confundare totală, cu obiectele sau persoanele pe care le contemplăm. Freienfels distinge două feluri de contemplatori estetici: unii care se confundă cu obiectul contemplat, se abandonează pe ea înşişi, alţii care nu se uită pe sine, ci stau oarecum distanţi, ca un fel de spectatori, păstrând distanţă între ei şi obiecte. Iată deci că nu toţi oamenii sunt susceptibili să urmeze regulile simpatiei, aşa cum a fost descrisă de Lipps. Fenomenul de simpatie apare deci ca un fenomen special, care se manifestă după diferite grade.

O altă teorie care explică natura impresiei estetice, a fost emisă de Konrad Lange, sub numele de iluzia conştientă. Acest psiholog spune că un spectator care ar privi piesa „Avarul”, dacă este puţin mai naiv, se va confunda cu personajul principal, însă în acelaşi timp el este conştient că piesa de teatru nu este o realitate, ci o simplă iluzie. El îşi dă seama că se găseşte în faţa unui artificiu şi-l consideră ca atare, însă nu poate să nu se confunde <cu personajul din piesă. Această teorie a iluzionismului a fost reluată de şcoala austriacă, dar nu s-au adus prea mari contribuţii. Meinong, Vitasek şi Souriau fac din fenomenul de contemplaţie un proces de hipnoză, iar Paulhan revine la vechiul ficţionalism şi nu aduce nimic nou. Teoria lui Lange nu ne dă în acest fel nicio lămurire asupra naturii propriu-zise a impresiei estetice.

Se deosebeşte o contemplaţie naivă şi una tehnică. Prima se adresează mai ales fondului, subiectului operei de artă. Dacă va fi vorba de o piesă de teatru,

contemplatorul naiv, mu se va interesa de reuşita sau insuccesul piesei, ci se va confunda cu subiectul, simpatizând sau nu unele personaje, sau unele idei politice, morale şi ideologice, după o serie de legi care nu sunt de loc estetice, ci mai mult psihologice. În această ipostază avem de-a face cu stări sufleteşti interne, care sunt anumite atitudini ale eului în raport cu fenomenele vieţii. Contemplaţia tehnică este apanajul celor care au o cultură estetică, ocupându-se mai mult de formă, de realizarea tehnică. Întrucât opera de artă este o problemă, care dintr-o serie de date prezentate trebuie să dea un anumit rezultat, ne întrebăm care este valoarea acestei rezultat. Freienfels găiseşite că în actul de contemplaţie avem de-a face mai întâi cu elemente senzoriale. Apoi el deosebeşte elementele de mişcare care ne ajută să ne adaptăm, pentru aprehensiunea unei opere de artă. Mai sunt apoi deosebiţi factorii asociativi, Fechner fiind cel care insistă asupra lor. Orice operă de artă este un pretext de asociere cu o mulţime de idei şi fapte sufleteşti, Fechner făcând deosebirea dintre asociaţiile generale şi cele personale. Primele sunt acelea care le-ar avea orice om în contact cu o operă de artă, iar secundele sunt acelea pe care le avem fiecare individual, din trăirile noastre proprii.

În fine Freienfels găseşte în structura contemplaţiei, factori imaginativi, care se găsesc la oamenii vizionari, ce iau contact cu opera de artă prin imaginaţie. Se disting apoi factorii intelectuali, care se găsesc sub forma de idei, şi factorii emoţionali care sunt sentimentele de orice fel. Toată această subtilă analiză este din nefericire numai psihologică şi nu estetică. Elementul estetic derivă tocmai din relaţii ce există între aceste elemente, deci nu ne este de folos o analiză a elementelor izolate, ci o analiză a raporturilor, a relaţiilor dintre diferitele imagini, idei şi sentimente. Prin urmare deosebirea care se face între

contemplaţia naivă şi cea tehnică nu se poate susţine în mod absolut, fiindcă de obicei ele se amestecă într-un grad oarecare.

În rezumat, vom putea deosebi în orice act de contemplaţie:

1. Elemente senzoriale şi sentimente de plăcere sau neplăcere.

2. sentimentul de percepţie a unei individualităţi absolute, nu a unei individualităţi parţiale (aici se poate aplica în parte teoria simpatiei), 3. sentimentul de comparaţie cu alte opere, care se poate asimila cu ceea ce am numit până acum contemplaţie tehnică şi care aparţine celui care a mai văzut şi alte opere de acelaşi gen şi care poate să facă o apreciere pe bază de comparaţie, stabilind originalitatea sau lipsa de originalitate a operei de artă; 4. sentimentul sau percepţia generală de reuşită sau de ratare, care se poate aplica fie la total fie la parte; 5. un sentiment de admiraţie şi de satisfacţie dacă opera este reuşită, care are drept efect o mărire, o stimulare a vitalităţii noastre, aşa cum a fost descrisă de Schopenhauer 37.

În afară de acestea se mai adaugă şi elemente anestetice, cum sunt de pildă sentimente de aprobare sau dezaprobare morală, sau ideologică, care nu se pot disocia complet, chiar la un critic obiectiv fiindcă şi el rămâne tot un om.

Cantinuând capitolul referitor la aspectul subiectiv al fenomenului estetic, ne vom ocupa acum de creaţia artistică. Pentru această problemă ni se pare interesantă urmărirea unor lucrări ca:

MÜLLER FREIENFELS, Psihologie der Kunst; MEUMANN, Sistem des Estetik; DELACROIX, Psichologie de Vart, ETIENNE SAURIAU, Les problèmes du génie; LIVIU RUSU, Sisteme de Vesthétique; TUDOR VIANU, Estetica.

Cercetând problema creaţiei artistice vom ţine seama de două aspecte: acela care se ocupă de personalitatea artistului şi apoi de procesul de creaţie.

Ne vom ocupa mai întâi de structura artistului, adică vom căuta să distingem ceea ce deosebeşte pe un artist de un om de rând. Concepţiile romantice şi opinia curentă fac o deosebire tranşantă între artist şi omul obişnuit, aşezând pe artist în Olimp. Opinia populară vede pe artist ca fiind un om cu plete, pisător, mereu izolat, care are un cositum cu totul special şi care poate să producă în orice moment o operă de artă.

În realitate artiştii, sunt şi ei oameni, deosebindu-se numai gradual de ceilalţi muritori. Deosebirea este deci cantitativă nu calitativă. Dar trebuie să găsim care sunt motivele care fac ca din aceste structuri deosebite să iasă opere de artă, deci va trebui să ne ocupăm de faptul motivaţiei artistice. Sunt unele medii sociale care pe unii artişti îi fac să fie creatori, iar pe alţii să nu fie. Unii pot crea în stare de război, alţii numai în timpuri de linişte. În general stările care urmează după război sunt foarte fecunde, pentru că în general epocile de linişte sunt prielnice culturii, însă sâint şi artişti revoluţionari care pot produce şi în timpuri tulburi.

Dar ceea ce determină apariţia unei opere de artă este un anumit raport al artistului faţă de viaţă. Câteodată constatăm între viaţă şi operă raporturi de diversiune, opera fiind tocmai o compensaţie a ceva care lipseşte din viaţa autorului. Opera mai poate să fie şi un fenomen de catarsis, de purgaţie pentru anumite tendinţe refulate din sufletul nostru, care nu se dezvoltă în viaţă şi care se dezvoltă în operă. Se zice de pildă despre Goethe că a scris *Suferinţele tânărului Werther* pentru a scăpa de impulsiunile ce îl îndemnau să se sinucidă. Câteodată opera de artă este o idealizare, a unei lipse din viaţa unui artist. Sunt unii artişti care deşi bolnavi totuşi cânta

sănătatea expunând un sistem vitalist din cele mai puternice, aşa cum avem în opera lui Nietzsche şi Guy au. Alteori artistul scrie din nevoia de a împărtăşi şi altora ceea ce a trăit. Iată deci că sau ambianţa, sau viaţa sunt acelea care determină apariţia unei opere de artă. Opera de artă ar fi şi uşurarea prin creaţie a unui dezechilibru sufletesc.

— Creăm fiindcă destinul creator este înscris, fiindcă nu putem face altfel. Nu creăm ca să pierdem timpul, ci pentru că în mod fatal nu putem face altfel.

Acum să determinăm structura artistului. S-au dat până acum o serie întreagă de descrieri a naturii artistului. Müller Freienfels, arată că structura artistului cuprinde patru categorii de elemente: artistul este înzestrat cu o putere intensă de trăire a faptelor, de fantezie; o mare putere de expresivitate, formularea acestei expresii făcându-se într-o creaţie coordonată în crearea de forme; puterea de observaţie; emotivitatea. Puterea mare de fantezie, de plăsmuire este comună şi altor oameni, existând mincinoşi care întrec prin plăsmuirile lor pe cei mai buni artişti. Deci fantezia nu poate fi considerată ca un element care poate suficient defini pe artistul creator. E bine să facem o analiză mai amănunţită. O altă calitate găsită artistului creator este ascuţimea şi exactitatea percepţiei. Fiecare percepţie este formată din senzaţie şi dintr-um element memorial. La unii artişti nu este o condiţie „sine qua non” ca senzaţia să fie prea ascuţită. Beethoven de pildă era surd. Deci nu este vorba de senzaţia în sine, ci de apercepţie luată în general.

Trebuie să ne întrebăm dacă toate simţurile sunt capabile sau nu să faciliteze crearea de valori estetice. Guyau spune că numai văzul şi auzul sunt capabile pentru aceasta. Unii spun că şi gustul poate – duce la perfecţionarea artei culinare, însă aceasta nu poate să fie considerată printre artele creatoare şi nu se face decât o

figură de stil afirmându-se că arta culinară este în adevăr o artă aşa cum se (înţelege în estetică. Daltoniştii şi futuriştii au indicat ca simţ estetic şi tactul, fără a putea să ajungă să capete această valoare. Adevărul este că nu s-a putut până acum să se introducă şi celelalte simţuri în estetică.

Am văzut că una din caracteristicile artistului este puterea de observaţie. Artistul prinde dintr-odată ceea ce este caracteristic, în timp ce omul obişnuit rătăceşte prin mulţimea detaliilor superflue. Artistul prinde apoi o serie de detalii care nouă ne scapă. Noi schematizăm sufletul omenesc, dar nu prindem caracteristicul, în timp ce artistul schematizează, dar prinde ceea ce este în adevăr caracteristic pentru faptul pe care vrea să-l redea.

Artistul are o puternică memorie afectivă. Ştim de la psihologie că s-a discutat foarte mult asupra acestui fel de memorii. Unii au spus că nu poate să fie vorba de o memorie afectivă fiindcă noi nu putem să ne amintim un sentiment ci numai să-l retrăim. Nu este însă indiferent dacă memoria afectivă reproduce un sentiment sau un fenomen afectiv trăit, sau dacă avem de-a face cu o trăire aidoma. Ceea ce ne interesează, e faptul că artistul poate să retrăiască um fenomen sufletesc printr-o memorie caldă şi intimă.

Artistul mai are o deosebită emotivitate, adică acea putere care formează impresionabilii astea artistului, care trezeşte ecouri profunde la orice contact al artistului cu realitatea. Aceasta nu înseamnă că artistul este un sentimental, care poate să lăcrimeze oricând ca şi bocitoarele, dar înseamnă că el poate să reacţioneze afectiv la o serie de fenomene care pe noi ne lasă indiferenţi. Aceste stări de emotivitate pot să dea naştere la o tipologie. Astfel sunt artiştii euforici, alţii agresivi, fiind stăpâniţi de furie, sarcasm, sau alţii sunt înclinaţi spre milă şi compătimire.

Ceea ce deosebeşte fundamental pe artist de omul de

rând este puterea expresivă. Este un fenomen natural acela că toate actele noastre sufleteşti să caute să se reverse în afară, să se exprime. Aceasta se constată printr-o serie întreagă de re acţiuni fiziologice. Explicaţiile care s-au dat sunt bazate mai mult pe evoluţionism, care spune că toate expresiile emoţionale au avut ca scop apărarea individuală. S-au mai oferit şi explicaţii bazate pe senzaţiile analoge, cum ar fi de pildă atunci când spunem că avem o viaţă amară prin analogie cu senzaţia de amar.

Mai există şi explicaţii de ordin social, care spun că aproape toate stările noastre sufleteşti capătă o anumită exprimare după societatea în care trăim. Astfel societatea opreşte manifestarea unor sentimente prea puternice, care sunt refulate. Alteori societatea stimulează unele emoţii care cresc în intensitate fiindcă sunt împărtăşite de mai mulţi. În acest fel se vede că societatea poate să dirijeze exprimarea emoţiilor noastre, îngrădindu-le în anumite convenţiumi sau rituri. Aceste acţiuni de constrângere care vin din partea societăţii se exercită cu o mai mică putere asupra artiştilor, care sunt în genere individualităţi puternice, fiinţe asociabile. La artişti din această cauză influenţa antiexpresivă este foarte mică şi în acest fel artistul poate exprima cu o mai mare putere sentimentele sale.

Dar simpla revărsare în afară emoţiilor noastre, prin expresiuni emoţionale nu este încă artă. Mai este nevoie şi de o turnare a acestor expresii în anumite forme, pentru a le face mai stabile şi mai ales pentru a fi comunicabile şi altora. Din această nevoie de comunicare s-au născut o serie de convenţii care se referă fie la linii, fie la sunete, constituindu-se astfel un cod de simboluri. Simbolurile pe care le utilizează artiştii, formează de multe ori specificul fiecăruia. Pe lângă toate aceste caractere Volkelt, mai indică aşa-numitul sentiment artistic înnăscut, care ar fi un anumit sentiment de dozaj a elementelor, care compun

opera de artă, artistul ştiind aproape instinctiv care sunt proporţiile în care trebuie să combine elementele, pentru a obţine armonia.

Acestea ar fi calităţile structurii artistului, care se pot grupa într-o tipologie aşa cum a fost indicată de Freienfels. Acesta distinge două tipuri de artişti: unul expresiv şi unul creator de forme. Tipul expresiv este dinamic lăsând să se desfăşoare arta sa în mod spontan, realizările sale fiind sincere, oarecum primitive, dar care se manifestă cu o forţă deosebită. Acest tip nu introduce în opera sa sisteme complicate, ei se lasă furat de asociaţia de idei, care se produce în mod natural. Nietzsche numeşte acest tip dionisiac. Tipul formalist nu este un tip de exprimare directă, ci senzorial, punând mare preţ pe tehnică, mecanismul său de combinare a elementelor fiind complicat, iar firea lui fiind rece stăpânindu-şi emoţiile. Nietzsche numeşte acest tip apolinic.

După concepţia lui Liviu Rusu, fenomenul de creaţie este rezolvarea unui dezechilibru sufletesc. După felul cum rezolvă aceste conflicte sufleteşti se pot distinge două tipuri de artişti: unul care rezolvă conflictele uşor, fără greutate şi acest tip este numit „de joc” întrucât artistul creează parcă jucându-se, de obicei acest tip fiind simpatetic. În muzică un exemplu ar fi Mozart, în pictură Rafael şi în poezie Lamartine. Alţi artişti rezolvă dezechilibrul sufletesc printr-un efort, zbucium şi pe acest tip îl numeşte demoniac, despărţindu-l în două alte subtipuri: unul mai echilibrat, altul mai anarhic. În literatură exemplu de tip echilibrat este Goethe, în plastică Leonardo da Vinci, iar în muzică Bach. Tipuri demoniace ar fi în literatură Baudelaire, în muzică Beethoven, în artele plastice Rodin. Aceste tipuri sunt determinate arbitrar, întrucât artistul are o structură sufletească complexă şi poate intra în fiecare din aceste tipuri.

Tot în legătură cu problema structurii artistice, se

pune şi problema geniului şi a talentului. Asupra deosebirilor dintre geniu şi talent s-a discutat foarte mult, mai ales de când Lombroso a asimilat geniul, cu nebunia. Este adevărat că geniul e o surpriză psihică, dar faptul că unele genii au contractat şi anumite maladii nervoase nu poate să fie un indiciu sigur că este o continuitate de esenţă între geniu şi nebunie. Să încercăm a căuta şi alte definiţii ale geniului. Deosebirea dintre geniu şi talent trebuie făcută pe baza moţiunilor de imitaţie şi de creaţie. Un om de talent este un om de adaptare uşoară care prinde repede un mecanism şi-l reproduce imediat. Geniul dimpotrivă nu este adaptabil, nu se lasă uşor influenţat de ceea ce s-a creat până la el, oi pleacă de la elemente cu totul noi. Talentul se menţine într-o limită strict formală, căutând să perfecţioneze pe înaintaşi, în timp ce geniul creează forme noi, datorită puternicei sale originalităţi.

XL. CREAŢIA ARTISTICĂ

În majoritatea manualelor de Estetică se găsesc indicate următoarele momente ale creaţiei artistice: o pregătire sufletească; inspiraţia, asupra căreia s-a insistat atât de către romantici; o realizare interioară a ceea ce numim concepţia şi realizarea tehnică. De obicei aceste momente se succed în ordinea arătată, întâlnindu-se la majoritatea artiştilor, explicând atât creaţia, cât şi tipologia artiştilor, arătând cum se situează unii artişti faţă de al lţii. Putem să conchidem că momentele creaţiei sunt în legătură intimă cu structura artistului, determinându-se reciproc.

Noi ne vom ocupa numai de inspiraţie şi de tratarea tehnică.

Pentru studiul inspiraţiei artistice s-a recomandat de către Utitz analiza autobiografiilor şi jurnalelor intime care ne-au rămas de la marii artişti, întrucât vom găsi în ele descrise toate momentele creaţiei. Acest procedeu s-a dovedit a fi destul de dificil pentru că mărturisirile

artiştilor au fost atât de variate îndat nu s-au putut găsi elemente care fiind comune să ne ajute să formulăm o descriere generală a acestui fenomen. Unii artişti au afirmat că în momentul creaţiei sunt târâţi, duşi de o forţă necunoscută, care a fost socotită fie demonică, fie mistică, în loc de explicări în jurnalele intime nu s-au găsit decât redări romanţate, pline de fantezie, destul de pitoreşti, a momentului în care muza ia contact cu artistul.

Alţi artişti cum sunt Fischer şi Volkelt 38 au vorbit de dureri ale creaţiei, efectul unui puternic zbucium interior. Momentul inspiraţiei este pregătit de o fază de dispoziţie creatoare de incubaţie, în care se mobilizează toate forţele creatoare ale artistului. Această dispoziţie creatoare este şi ea determinată de o serie întreagă de factori, printre care mai importanţi sunt: anotimpul, condiţiile meteorologice, izolarea, diferite obsesii. Viaţa sufletească a artiştilor este însă uneori foarte capricioasă şi ei au nevoie de condiţii speciale uneori foarte bizare, pentru a crea. Ceea ce îngreuiază însă stabilirea unor categorii de condiţii este şi faptul că unii artişti nu simt întotdeauna nevoia unor stimulente şi pot să producă în orice timp, cu regularitatea unui funcţionar de birou. Pentru alţi artişti înainte de actul de creaţie există o stare de nelinişte, după care urmează o stare de erecţiune psihică, de frenezie creatoare, urmată la rândul ei de o stupoare, o totală lipsă de activitate creatoare.

În linii generale am putea să spunem că inspiraţia este caracterizată în primul rând printr-un element de surpriză, ea venind pe neaşteptate, ca un atac de epilepsie. Turgheniev povesteşte că în timpul unei vânători de prepeliţe a avut o puternică inspiraţie, care a fost hotărâtoare pentru operele sale. Goethe care era un om monden, a găsit numeroase idei în timpul conversaţiilor. Un exemplu des citat este cazul lui Poincaré, care găsea soluţiile la problemele sale de matematici prin inspiraţii

neaşteptate, după ce prin gândire nu putuse să le afle. Actui de inspiraţie este însoţit şi de anumite modificări a stărilor de conştiinţă. În momentul inspiraţiei artistul este supraîncordat, viaţa sa sufletească fiind într-o stare de tensiune care se manifestă printr-o nevoie imperioasă de a comunica şi altora ceea ce simte el. Modificările stărilor de conştiinţă pot să ajungă până la adevărate stări de halucinaţie, în care artistul aude şi vede ceea ce va realiza în opera de artă. La unii artişti se observă chiar modificări de ordin fiziologic, cum ar fi febra (Grillparzer). În afară de stările euforice, de entuziasm şi agitaţie, inspiraţia mai apare şi ca o stare impusă, ca o presiune exterioară, o constrângere impusă de o persoană din afară. Mozart spune într-o scrisoare că în momentul inspiraţiei este dus fără voie de o forţă căreia nu i se poate opune.

Creaţia artistică este apoi favorizată de unele stimulente. Astfel unii artişti fumează, alţii consumă toxice (Maupassant era eteroman, Hoffman era alcoolic), iar alţii nu pot crea dacă nu sunt îndeplinite unele tabieturi (Wagner nu scria decât îmbrăcat într-o haină de mătase, D'Anunzzio citea, înainte de a crea, din Dante, Schiller trebuia să aibă în sertar mere putrede, iar Balzac nu scria decât la flacăra unei lumînări de ceară). Între aceste ticuri psihologice şi actul de creaţie se stabilesc asociaţii în aşa fel încât apariţia ticului psihologic poate să determine apariţia fenomenului de creaţie.

Cercetând mecanismul actului de creaţie aşa cum au făcut Dessoir şi Utitz, putem să dăm o explicare, bazându-ne pe fenomenul de disociere a personalităţii. Cercetările psihologice au arătat că personalitatea nu are întotdeauna unitate, în anumite momente destrămându-se într-o serie de alte personalităţi, care îşi trăiesc fiecare viaţa pe cont propriu. S-a dovedit că există persoane care îşi pot schimba întregul lor complex sufletesc şi Binet a prezentat o persoană care putea să trăiască zece forme de

personalitate distincte. Am putea să explicăm prin acest fenomen de disociere a personalităţii acele voci pe care artiştii pretind că le aud în actul de creaţie şi am putea să explicăm şi senzaţia de constrângere exterioară. Această explicare trebuie însă completată şi cu alte elemente pe care le vom căuta în psihologia subconştientului. Un interes deosebit a prezentat teoria freu di ană mai ales aşa cum a fost corectată de elevii lui Freud, care au ajuns la concluzii care cuprind o parte de adevăr. Freud explică psihologia subconştientului prin mecanismul refulării, prin care o serie de tendinţe ale noastre sunt oprite de la o manifestare liberă şi care se înmagazinează în subconştient. Aceste tendinţe refulate îşi cer însă dreptul la viaţă şi caută să se afirme, neputând însă să scape decât atunci când cenzura conştiinţei este slăbită. Ele se manifestă fie sub formă de vise, fie sub formă de acte greşite. Dacă refulările sunt puternice atunci pot să dea naştere la grave tulburări, cum ar fi de pildă isteria. Mai este însă o cale de manifestare şi aceasta ne interesează pe noi, anume aceea a artei. Tendinţele refulate se pot exterioriza şi sub forma de realizări artistice, prin simboluri. Teoria freudiană nu poate să ne fie însă de prea mare folos, pentru că inconştientul şi subconştientul nu pot explica – aşa cum s-a afirmat – trei sferturi din viaţa noastră sufletească, aceste stări fiind nişte structuri psihice primitive.

— Conştiinţa şi puterea ei de adaptare a depăşit cu mult inconştientul, care în evoluţia psihologiei omeneşti a rămas cu mult în urmă, fiind la acelaşi nivel cu actele reflexe şi cu instinctele. Contribuţia freudiană ne este de folos pentru a explica acel travaliu interior pe care observaţia fenomenului de creaţie l-a menţionat.

După inspiraţie urmează concepţia, care ne apare sub forma unei schiţe a ideii pe care o va realiza artistul. Această schiţă ne dă numai unele indicaţii asupra operei,

ea realizându-se printr-un efort în tratarea operei. Uneori schiţa şi tratarea se realizează aproape concomitent, însă alteori poate să existe şi o intermitenţă între schiţă şi tratare. Tratarea se poate face fie continuu, fie intermitent, artistul întrerupându-se în momente în care i se pare că a ajuns la un impas, reluându-şi lucrul numai după o oarecare chibzuinţă.

Unii artişti au de la început în minte o schiţă generală, pe care o completează treptat. Aceştia procedează de la tot la parte. Sunt însă alţii care nu pleacă de la un plan stabilit, ci adaugă la o idee alta şi apoi alta, până tind realizează opera de artă. Primii sunt analiticii, ceilalţi sunt sinteticii. Wagner în „Fliegender Holländer" a fost analitic, iar în „Lohengrin" a pornit de la o idee şi a ajuns la alta, precedând în mod sintetic. Mecanismul concepţiei nu poate să fie prea bine înţeles, dacă nu recurgem la schema dinamică, preconizată de Bergson. Aceasta este tot un fel de schemă, un plan, însă nu static ci în devenire, adică se poate umple încetul cu încetul.

Schema dinamică ne dă sentimentul – vag – al felului cum va fi opera de artă isprăvită. Schemele dinamice sunt diferitele transformări pe care le ia elanul vital, care se înfăţişează necontenit în aspecte inedite, având în ele sau ceva în plus sau ceva în minus faţă de opera terminată, corectându-se treptat cu ajutorul unor tehnici speciale.

Ne-am ocupat într-o serie de prelegeri de fenomenul artistic în aspectul său subiectiv, insistând mai ales asupra contemplaţiei estetice şi asupra mecanismului creaţiei artistice. Vom trece să examinăm acum fenomenul estetic în aspectul său obiectiv.

H. ASPECTUL OBIECTIV AL FAPTULUI ESTETIC

XLI. CONŢINUTUL OPEREI DE ARTĂ

Studiind conţinutul operei de artă constatăm că în afară de elementele pur estetice se strecoară şi o serie de elemente anestetice, care vor constitui originalitatea

operei. Este necesar să facem deosebirea dintre artistic şi estetic, fiindcă punctul de vedere artistic ţine seama de opera de artă în totalitatea ei, fiind esteticul plus elementele anestetice39. Rareori opera de artă este o realizare pur estetică. Un aroman ca „Război şi pace” de Tolstoi, conţine o serie întreagă de realizări estetice, dar cuprinde şi o mulţime de elemente care mu au acest caracter. Astfel întâlnim teorii asupra războiului, descrieri cu caracter documentar, idei politice etc. Utilitz şi Dessoir propun să studiem opera de artă aşa cum este, fără să separăm elementele estetice de cele anestetice, pentru a nu ajunge la o artificializare, la un fel de gramatică estetică abstractă.

Ştiinţa artei ar studia opera de artă în totalitatea ei. Dacă analizăm conţinutul operei de artă găsim mai multe elemente. Să le cercetăm pe rând. Primul element este „subiectul”. Fie că este vorba de o povestire, fie că e o temă ca în artele plastice, zicem că avem de-a face cu un sdbiect care este sau o elaborate a experienţei personale a artistului, sau este o interpretare originală a unui subiect care a mai fost tratat şi de alţi artişti. Motivul, este alt element al conţinutului unei opere de artă. Motivul este o temă pe care şi-au însuşit-o o serie de artişti, constituind astfel un bun comun pe care oricare artist poate să-l folosească, bineînţeles adăugându-i díte o notă personală. Astfel întâlnim motive de mare circulaţie ca de pildă cel al incestului, paricidului, dragostei platonice, dragostei senzuale.

Nu putem să trecem cu vederea materialul din care este făcută opera de artă. În afară de materialul propriu-zis: linii, culori, cuvinte, sunete, trebuie să ţinem seama şi de materialul fizic: marmură, bronz, ideii, care nu poiate să fie indiferent din punct de vedere estetic. Acest material are o finalitate a lui, o valoare estetică specifică, o vocaţie, fiecare material neputându-se preta decât la o anumită

întrebuinţare. Aşa de pildă nu se poate construi o clădire din porţelan şi nici bibelouri din materiale dure, fier sau granit40. Sculptura în ilemn nu este posibilă decât numai pentru anumite figuri, fiindcă în lemn nu se pot obţine rotunjimi. Materialul are un stil al său şi nu poate să fie substituit de la o operă la alta. Prin anumite procedee tehnice această lege, după care materialul nu este substituibil, poate să devină aproximativă. Astfel se spune că Rubens şi Van Dyck sunt buni aquarelişti în ulei, exprimându-se prin aceasta că ei au reuşit să scoată din ulei efecte, care se obţin în mod obişnuit numai din aquarelă.

Cauzele care determină specificitatea materialului sunt mai multe: una din ele este puterea sugestivă. Duritatea fierului dă impresia de forţă, porţelanul dă impresia de delicateţă. Această putere sugestivă ne sileşte să exprimăm o idee printr-un anumit material şi anume prin acela care se pretează cel mai bine la sugerarea ideii pe care voim să o realizăm în opera de artă. O altă – cauză care determină specificitatea materialului este utilitatea. Materialul serveşte. şi la o finalitate practică. Este greu să concepem o casă din teracotă, care s-ar dărâma repede. Trebuie să considerăm şi gustul fixat de o anumită epocă. Fiecare epocă îşi creează gustul – său şi fatal se fac unele asociaţii între material şi artă. Materialul are şi o valoare decorativă în sine, o anumită putere artistică, dată de o anumită densitate, reflexie, strălucire, care constituie adevărate valori. Astfel lemnul de nuc, sau de palisandru are o strălucire mai plăcută. De asemenea o carte trasă pe hârtie de olanda are o valoare mai mare decât una trasă pe hârtie ordinară.

Artele pot însă prin diferite procedee tehnice să transforme complet materialul brut, ceea ce face ca un material care prin natura lui nu se pretează decât la o anumită întrebuinţare, să poată căpăta utilizări multiplie.

XLII. FORMELE

Formele sunt relaţiile, raporturile dintre elemente. Ideea de formă se întâlneşte încă de la Arist-otel, care vorbeşte de virtualităţi care se transformă în realităţi, forme. Kant introduce noţiunea de formă în Estetică şi Filosofie, iar Heribart insistă asupra diferenţei dintre formă şi conţinut. Schopenhauer susţine conţinutul, afirmând că ceea ce este interesant într-o operă de artă este ideea. Hegelienii ajung la o sinteză, iar Zimmermann plecând de la ideea bergsoniană susţine forma admiţând că viaţa prin spontaneitatea sa e mereu creatoare de forme noi, însă atunci, când nu mai sunt forţe subiective pentru crearea de conţinuturi, exagerarea formalistă este un proces de îmbătrânire. Forma opreşte elanul vital în desfăşurarea lui, închistându-l. Schmidt susţine forma, spunând că estetica trebuie să fie o ştiinţă a tuturor formelor. În Germania cercetările făcute de Cristian Ehrenfels şi Wertheimer, asupra percepţiei, au dus la concepţia de structură care este dată într-o formă anumită. Se ajunge astfel la o psihologie a formei, constatându-se că există şi forme fiziologice şi forme biologice şi chiar fizice.

O formă este o solidaritate funcţională a părţilor, într-un tot. Luarea unei părţi dinitr-o formă strică întreg ansamblul, întreg echilibrul. Sunt forme tari şi forme slabe, caracter care este dat de gradul de coeziune dintre elemente. Studiul formelor este caracteristic esteticii, dar se lântâlneşte şi în fiziologie şi în biologie. Formele au viaţa lor independentă şi pot să fie studiate într-o ştiinţă specială. O serie întreagă de cărţi studiază viaţa formelor. Să căutăm să determinăm procedeele care ne ajută să creăm forme, ceea ce echivalează cu scoaterea lor din amorfism, detaşarea lor dintre alte elemente.

Pentru a prinde o anumită formă estetică este nevoie să o izolăm, adică o îndepărtăm de celelalte elemente înconjurătoare. În pictură ne servim de rame, în sculptură

de soclu, în muzică de pauze, care izolează o anumită parte de întreg, în literatură avem distincţia care se face între trecut, prezent şi viitor. Alt procedeu este exagerarea. Prin exagerare arta scoate caracteristicul din banal. Artistul este un fel de mincinos, temperamentul artistic caracterizându-se printr-o memorie deformantă. Dacă cineva este preocupat de datele istorice, de evenimente aşa cum s-au petrecut în amănunte, nu are temperament artistic. Arta este caricaturizare, subliniere, pentru a indica specificul şi caracteristicul. În fine alt procedeu de creare de forme este fenomenul de contrast. Edouard Manet a abuzat de acest procedeu. În pictură se obţine contrastul prin culori care se opun, iar în teatru prin atmosfere opuse.

Să ne ocupăm acum de diferitele tipuri de forme. Focillon în „La vie des formes” deosebeşte tipul liniar şi pictural. Primul oferă un contur, o graniţă tuturor elementelor, masele sau volumele fiind astfel izolate de lumea înconjurătoare printr-un contur. Al doilea tip defineşte obiectul prin culoare, luminozitate, strălucire, dând prin aceste procedee un contur pentru a izola formele. Se mai face deosebirea între un tip de suprafaţă şi un tip de adâncime. Unii artişti prezintă obiectele pe primul plan, sau în planuri puţin adânci, pe când alţii sunt preocupaţi de adâncime, de perspectivă. Toţi peisagiştii sunt tipuri de adâncime, iar portretiştii sunt de suprafaţă.

Tipul tectonic se caracterizează prin forme închise, iar tipul atectonic este caracterizat prin forme deschise. Se înţelege prin aceasta o dispoziţie a materialului pictural şi plastic. În primul caz materialul este aranjat în jurul centrului, centripet, pe când în al doilea caz dispoziţia materialului păstrează ceva din schemă, este o aranjare mai lăbărţată. Un fel de subdiviziune a tipurilor tectonic şi atectonic ar fi tipul care insistă asupra unităţii şi cel care insistă asupra pluralităţii. Unii artişti prezintă grupări

strânse, alţii împrăştiate. Aceste tipuri care au fost stabilite pentru plastică se pot aplica şi în literatură.

Romanele lui Balzac se pot opune celor ale lui Dostoievski. Operele primului sunt prea precise, simetrice, o exagerare de ordin simetric, care ne aminteşte de formele închise. Operele secundului nu mai au o compoziţie severă, eroii nu mai sunt descrişi în cele mai mici amănunte, amintindu-ne formele deschise. Gândindu-ne la tipul de suprafaţă şi cel de adâncime putem să opunem romanele lui Dickens celor ale lui Proust. La Dickens eroii sunt descrişi prin aspectul lor exterior, manifestări, umblet, conversaţii. Este un plan de suprafaţă. Eroii lui Proust sunt analizaţi în cele mai mici amănunte, corespunzând tipului de adâncime. Sunt o serie de scriitori, care ne descriu sobru, simplu, dându-ne senzaţia de liniar, în timp ce alţii întrebuinţează un stil pitoresc, colorat, dându-ne senzaţia de pictural. Din acest punct de vedere putem să facem deosebirea dintre Flaubert şi Zola, sau dintre Gauthier şi parnasieni.

Dacă luăm o temă oarecare, de pildă spaţiul şi vom cerceta în Istoria artelor felul cum a fost tratată această temă de diferiţii artişti, constatăm că au fost create diferite tipuri de forme. Desenul oriental al arabescurilor, ne prezintă o serie de linii, care parcurg un drum, fără să se oprească. Aceste desene, după Focillon se pot clasifica în două tipuri: unele care respectă vidurile, altele care nu le respectă. De asemenea în arhitectură spaţiul a fost tratat în moduri diferite. Există o arhitectură care tratează adâncimea iar alta care tratează înălţimea, cum ar fi săgeata de la catedralele gotice. În sculptură se tratează spaţiul după felul cum este aşezat artistul faţă de obiect: din profil, faţă, spate. Există două feluri de a trata spaţiul în sculptură: ca un mediu în care statuia se dezvoltă şi ca un mijloc de limitare a statuii. În pictură de asemenea spaţiul poate să fie ¡tratat în diferite feluri după

necesităţile artistului.

Formele au tipare, care se prezintă printr-o serie de regularităţi, de raporturi care duc la rezultate de ordin estetic. Acestea sunt mai ales două: armonia şi proporţia. Relaţiile dintre forme duc la o serie de valori care se pot rezuma la armonie, care este o potrivire a două sau mai multe elemente estetice, care se prezintă simultan şi care produc o plăcere. Armonia sau dizarmonia sunt produsul gustului unei epoci, adică sunt un produs social, specific unei epoci anumite şi unei societăţi anumite. În muzică o bună ¡parte din consonanţele actuale ar fi părut asonanţe stridente acum două secole. De asemenea Manet în pictura sa a întrebuinţat tonuri de o opoziţie puternică, motiv pentru care nu a fost recunoscut drept pictor de valoare decât după moartea sa, după ce societatea s-a obişnuit cu aceste procedee artistice.

Ceea ce poate împiedica armonia este tocirea sensibilităţii, imposibilitatea de a distinge nuanţele, elementele care determină armonia. Proporţia este tot un produs social, fiind un anumit raport între tot şi părţile componente. Proporţia are însă un caracter de mai mare necesitate. Nu putem să nu vorbim şi de simetrie care este tot un raport constant între elementele unei opere de artă şi care produce un efect artistic. Simetria s-a impus atât pentru motivul că organizaţia corpului omenesc este simetrică, cât şi pentru că ea corespunde paralaxei bioculare, prezentând şi o serie de facilităţi tehnice. S-a spus că simetria este o formă primitivă pentru că (fiind repetiţie este monotonă, şi poate să reprezinte o valoare estetică. Se răspunde prin observaţia că simetria dă impresia de echilibru, ceea ce poate să fie socotit drept un merit. Simetria a fost însă depăşită de alte efecte de proporţie cum sunt elipsa, sfera, secţiunea de aur.

XLIII. ARTA CA INSTITUŢIE

Urmează să ne ocupăm de totalitatea operelor de

artă care formează o instituţie de ordin social. În primul rând ne vom ocupa de conştiinţa estetică şi după aceea vom căuta să arătăm cum se integrează fenomenul artistic într-o societate anumită. După cum există o conştiinţă socială şi o conştiinţă morală, tot astfel există şi o conştiinţă estetică, care e formată din o serie de criterii de valorificare, preferinţe sau antipatii pe care le exprima publicul unei anumite epoci. După cum «se vorbeşte de un imperativ moral tot astfel se poate vorbi şi de un imperativ estetic, gustul publicului. Publicul formează o societate pentru că este o sumă de indivizi care cred în nişte valori, care sunt un bun comun lor. Societatea nu este numai un fenomen de constrângere, aşa cum a arătat Durkheim, ci şi unul de stimulare, prin aceea că oamenii caută să servească idealuri care trec dincolo de interesele strict individuale.

Fenomenul social se compune dintr-o parte de constrângere, de sancţiune penală, dar şi dintr-o parte de «recompensă, care se acordă oamenilor care acţionează pentru binele societăţii. Dacă în societăţile primitive invenţiunile erau pedepsite, în societatea civilizată interdicţia este înlocuită cu recompensarea invenţiunilor folositoare.

Există şi în domeniul estetic sancţiuni, dar şi recompense. Astfel o operă de artă lansată poate să fie fluierată şi poate să fie sancţionată chiar şi juridic, dar poate să /fie şi recompensată, ceea ce numim obişnuit succesul operei. Succesul nu se acordă pentru acte de conformism total. Un om care îşi face datoria complet este socotit un om loial, dar nu este scos din anonimat, deci în seria actelor conformiste nu putem să introducem noţiunea de succes. Succesul nu se acordă nici celor care se singularizează prea tare, care nu vor să accepte nicio datină, nicio tradiţie. Se acordă succesul acelor artişti care inovează fără a veni în flagrantă opoziţie cu ceea ce

societatea avea stabilit drept valoare. Succesul este deci determinat de o potrivire între operă şi societate şi acest conformism poate să aibă loc de-abia după moartea artistului. Taine a insistat asupra legăturii care există între un moment istoric şi o operă de artă.

Au fost însă foarte numeroase opere care au avut un succes deosebit fără să fi avut şi o valoare estetică corespunzătoare. Dacă succesul nu poate să ne indice întotdeauna valoarea reală a operei de artă, poate însă să ¡ne dea indicaţii sigure asupra gustului publicului dintr-o anumită epocă. De multe ori succesul este determinat şi de motive care nu au nimic estetic. Dacă o operă este persecutată, imediat ce se ridică interdicţia ea are «de obicei un mare succes. Aşa s-a întâmplat cu romanul „Madame Bovary" a lui Flaubert. În afară de potrivirea operei cu mentalitatea epocii, o altă condiţie a succesului este actualitatea, însă succesul care este determinat numai de acest factor nu este de lungă durată. În timp au succes operele care exprimă teme etern omeneşti clar şi simplu. Capodopere sunt acele tratări care pot să fie la îndemâna oricui, care pot să pătrundă în păturile cele mai largi ale societăţii. Poezia lui Verlaine n-a putut să fie niciodată o poezie de mare succes, în timp ce romanele lui Tolstoi sau Balzac au avut succesul pe care-l cunoaştem.

Succesul mai este determinat şi de reclama făcută fie de un cerc de prieteni, fie prin ziare, radio, intrând în joc şi creditul artistului. Debuturile sunt întotdeauna dificile, însă un succes favorizează pe cele care urmează. Astfel au fost opere care fiind remarcate numai pentru că au fost precedate de opere valoroase şi-au pierdut repede renumele. Un artist poate să fie selectat numai pentru un anumit fel de creaţie. Dacă în timpul vieţii îşi schimbă maniera creaţiei, de cele mai multe ori nu mai are succes. Un poet simbolist, care a avut mare succes, dacă va schimba brusc maniera devenind parnasian, va fi respins,

ceea ce dovedeşte că succesul este oarecum autonom.

Recompensa posterităţii se conduce după aceleaşi legi pe care le are şi recompensa din timpul vieţii. Posteritatea va declara pe un artist bun sau rău, după cum va corespunde sau nu gustului său. Totuşi sunt şi deosebiri în felul de apreciere a posterităţii. În primul rând intervine o rezumare, o selecţie şi astfel un artist poate să rămână numai datorită unei singure părţi din opera sa (din cele trei mii de opere ale lui M. Prévost a rămas numai „Manon Lescaut”). În afară de această suprimare, posteritatea mai creează şi o serie de legende, care căutând să redea opera rezumativ şi simplu de foarte multe ori o denaturează, o falsifică. De pildă Voltaire a rămas drept un cinic ateu, iar Rousseau drept un sentimental generos, ceea ce este cu totul neadevărat. Posteritatea ţine cu tot dinadinsul să introducă elemente noi, sau să pună etichete, care nu sunt întotdeauna conforme cu realitatea. Uneori posteritatea se luptă cu două sau mai multe legende, alegând după criterii afective. Astfel Goethe este prezentat când senin, când demoniac41.

O mentalitate estetică poate să fie schimbată de influenţe de la alte mentalităţi. Aşa de pildă societatea franceză din secolul XVIII fiind câştigată de concepţia revoluţionară a adoptat literatura engleză în întregime. Influenţe estetice pot să aibă loc şi din cauza fenomenului de plictiseală care cere elemente exotice, pentru recreare, ajungându-se astfel la un cosmopolitism estetic. Arta este deci o instituţie socială, care există prin ea însăşi. Să ne ocupăm acum de raporturile care există între artă şi societate. Taine arată influenţele pe care mediul social le are asupra fenomenului estetic. După el rasa şi mediul sunt cauzele primordiale care determină fenomenul de artă. Societatea creează o anumită mentalitate, o mentalitate comună, care constituie stilul timpului.

Balzac avea ambiţia să descrie exact mediul social

din timpul său, redarea de fresce sociale devenind astfel o modă. Astfel se ajunge ca operele de artă să nu mai fie valorificate din punct de vedere estetic, ci după felul cum au redat materialul documentar social. De aici concluzia că arta trebuie să fie o descriere exactă a societăţii. Este evident că societatea are o influenţă destul de mare asupra artistului, însă nu trebuie să luăm această afirmaţie în sens absolut. Arta poate să exprime şi idealuri, năzuinţe. Dacă am încerca să judecăm societatea franceză după descrierile simbolismului nu am înţelege prea mare lucru. De asemenea în Germania după 1770 literatura nu mai este caracterizată prin descrieri, ci are un caracter fantastic, idealist. Arta nu poate să fie deci socotită drept o redare fotografică a societăţii.

Manifestările sociale, economice, religioase, politice şi juridice au influenţe asupra artei şi trebuie să le luăm în consideraţie. Să ne ocupăm mai întâi de raporturile artei cu viaţa economică. Fenomenul economic îşi are rădăcinile în nevoia de satisfacere a cerinţelor organice. Dar un om care mănâncă nu este un om economic. Pentru a se comporta astfel, trebuie să intervină o raţionalizare în consumaţie, fenomenul economic fiind un fenomen de prevedere. Animalul care consumă tot este aeconomic. Economia începe în momentul în care intervine inhibiţia, căreia îi urmează o acumulare de bunuri. Această acumulare se face fie printr-o îndelungată economie zilnică aşa cum procedează burghezul, fie prin intervenţia statului care cucereşte prin războaie.

Se pune acum întrebarea dacă acest fenomen de acumulare poate să influenţeze arta. Materialismul istoric a afirmat aceasta, însă concluziile trase de susţinătorii acestei teorii sunt exagerate. Factorii economici influenţează arta, însă numai ca o condiţionare nu şi ca o tratare42. În Franţa arta în plină eflorescenţă, n-a apărut în momentul prosperităţii economice, ci când Franţa

începuse să decadă economicente. Organizarea muncii influenţează arta. Se arată astfel că ritmul este rezultatul unei anumite organizări a muncii, începuturile muzicii fiind constituite de cadenţele bătute în timpul lucrului. Wundt arată că ceramica ca artă a avut la bază o necesitate economică, de asemenea ţesătoria, iar Grasset, care s-a ocupat de arta primitivă, observă că arhitectura nu apare decât la popoarele statornice de agricultori. Pescarii sunt buni dansatori pentru că au agilitatea corpului căpătată prin înot. Cântecele populare sunt legate de anumite evenimente însemnate din punct de vedere economic, cum e culesul viilor, strânsul recoltei. De asemenea întinderea stăpânirii asupra domeniilor coloniale a favorizat apariţia artei exotice, iar dezvoltarea industrialismului a favorizat introducerea în artă a temelor în legătură cu uzina, drumul de ¡fier, minele.

Viaţa economică prin profesiuni are de asemenea o mare influenţă asupra artei. Multă vreme artiştii făceau parte dintr-o corporaţie de meseriaşi, fiecare artist având o meserie. Aceşti meseriaşi artişti căutau să facă din obiectele pe care le fabricau, adevărate obiecte de artă. Însă odată cu dezvoltarea industriei, lucrul de serie a distrus legătura dintre artă şi profesiune. Înainte meseriaşul punea mai mare preţ pe realizarea estetică decât pe câştigul material. Tehnica a afirmat punctul de vedere economic în detrimentul celui estetic. Un alt aspect al influenţei pe care o are viaţa economică asupra artei este câştigul material pe care artistul trebuie să-l obţină. Artistul nu mai este un om izolat, ci are şi el o familie pe care trebuie să o îngrijească. Societatea a răsplătit însă inegal pe artişti, unora oferindude câştiguri fabuloase, iar altora insuficiente. Grecia antică oferea artiştilor un trai confortabil, în timp ce la Roma artiştii erau sclavi, aşa cum au fost şi la noi ţiganii lăutari. În ţara noastră artiştii nu au fost niciodată bine recompensaţi materialiceşte. Artiştii au

fost un timp plătiţi de către regi sau marii bogătaşi care ofereau pensii viagere marilor artişti dându-le acestora posibilitatea să nu mai aibă griji materiale şi astfel să poată să se dedice pe deplin artei. Artiştii nu erau astfel obligaţi să producă mult, ci fiind liberi să creeze atunci când aveau inspiraţie, produceau opere calitativ remarcabile. Mai târziu când artistul s-a adresat direct – publicului, pentru a fi recompensat materialiceşte, a trebuit să producă mereu pentru a-şi putea asigura existenţa, a trebuit să respecte gustul momentan, să se coboare şi să respecte moda timpului. Operele pierd astfel din valoarea lor calitativă. V. Hugo a câştigat foarte puţin cu poeziile sale, dar a făcut avere cu romanul *Mizerabihi*.

În concluzie admitem că viaţa economică are o influenţă asupra artistului prin faptul că oferă liniştea necesară creaţiei remuneraţia materială dând o independenţă artistului uşurează creaţia artistică. Nu trebuie să exagerăm însă, fiindcă artistul prin superioritatea sa poate să se ridice deasupra necesităţilor materiale şi să creeze opere nemuritoare chiar dacă este sărac.

Să cercetăm raportul care există între artă şi lux. Sombart a arătat marea contribuţie pe care a adus-o luxul eflorescenţei artelor din timpul Renaşterii. Arta este un lux în sensul că ea nu corespunde unei necesităţi organice[6]. Statuetele, broderiile sunt efecte ale luxului din timpurile de înflorire materială. Luxul însă poate să fie dăunător artei, prin aceea că aduce înlocuirea gustului, pervertirea lui. Mai ales parveniţii caută întotdeauna să substituie bunului gust şi măsurii, fastul orbitor, luxul de paradă. Deci luxul nu este de multe ori decât o piedică în calea artei adevărate.

---

6 Concepţia artei ca lux apare la Mihai Ralea extrem de contradictorie după cum se arată în studiul introductiv (N. Ed.).

Colecţionarii de obiecte de artă au avut importanţă pentru faptul că au deschis gustul publicului, însă ei au constituit şi o piedică pentru artă pentru că au confundat raritatea obiectului cu valoarea lui artistică. Colecţionarii au ajuns astfel să încurajeze în locul valorii artistice, valoarea rarităţii. Un colecţionar care va trebui să aleagă între un tablou reuşit de Rubens şi o schiţă simplă, dar rară de Leonardo Da Vinci, va prefera pe aceasta din urmă, oferind preţuri fabuloase numai pentru că este rară. În afară de încurajarea valorii rarităţii, în detrimentul celei artistice, colecţionarii căutând numai obiecte de artă vechi nu încurajează arta prezentului, împiedicând astfel debuturile, ceea ce echivalează cu o paralizare a artei.

Tot în cadrul raporturilor artei cu societatea va trebui să examinăm legăturile artei cu moda. Moda este un fenomen social de tipul imitaţiei, aşa cum a arătat Tarde, adică este un fenomen de sugestie, în sensul că fără nicio opunere din partea eului nostru acceptăm o serie de influenţe din afară. Modele sunt de obicei lansate de personalităţi sau de grupuri restrânse, pentru ca prin imitaţie să fie răspândite în masele largi populare. Moda poate să apară atiat dintr-un conformism la unele necesităţi sociale sau la unele valori şi legi sociale, dar şi dintr-un fenomen de contradicţie. Moda se lansează uneori în contrazicere cu starea socială, cum a fost de pildă moda ghetelor lungi în timpul războiului trecut când era lipsă de piele. De asemenea într-o vreme când stofele se fabricau din belşug a existat moda rochiilor scurte, ceea ce a avut drept efect o criză economică în detrimentul fabricilor de stofe. Multe mode sunt deci fenomene de protestare, de contrazicere. Moda are o funcţie importantă, prin propaganda pe care o face invenţiilor artistice. Moda are însă defectul că este trecătoare, efemeră. Modele se (înlocuiesc unele pe altele, viaţa lor fiind constituită din plăceri de o clipă, ce sunt minate de alte plăceri tot atât de

labile. Moda este vehiculul care poartă inovaţiile, aducând prin aceasta servicii reale artei.

Arta costumaţiei este cea mai dependentă de modă. Costumul este necesiitajt fie de motive de ordin erotic, fie de ordin militar (unifoinmele) sau economic. În selecţiunea naturală penajul şi blana au o importanţă deosebită, ceea ce a determinat presupunerea că şi costumul feminin ar reprezenta un mijloc de seducţie. Anatole France este însă de părere ca femeile se îmbracă mai mult pentru celelalte femei, pentru că bărbaţii nu ar fi prea atenţi la costumele feminine. Moda, ca orice fenomen de imitaţie, se coboară de la clasele superioare la cele inferioare. Astfel s-a dovedit că multe din cântecele populare nu sunt decât degradări ale unor şlagăre ce au fost la modă în păturile culte. Paul Verlaine călătorind în Orient a auzit în China vechea canţonetă *Valencia*, ce fusese la modă cu zece ani mai înainte în Franţa. De asemenea ceea ce se numeşte mobilier westfalic nu este deci-l vechi forme de mobilier al Renaşterii care a devenit prin imitaţie artă populară. Idilele populare au avut drept autori, artişti celebri dar printr-un fenomen de despersonalizare a produsului artistic au ajuns să fie considerate drept produse anonime. Acelaşi lucru se poate spune şi despre catedralele Franţei care erau socotite drept opere populare, întrudat ele au fost concepute de arhitecţi specialişti, dar executate de oameni din popor care nu aveau nicio pregătire artistică. Trebuie păstrată această concluzie că arta populară este o artă cultă care prin fenomenul de imitaţie a pătruns în straturile adânci ale societăţii 43.

Moda creează deci genuri de artă şi valori având meritul de a lansa inovaţii prin propaganda pe care o face.

Moda poate însă să fie şi o piedică pentru artă dacă se exagerează, pentru că ea poate să substituie valorii artistice, valoarea noutăţii. Moda punând accentul pe noutate încurajează de multe ori opere care nu au merite

artistice, dar care se impun tocmai prin noutatea lor. Noutatea poate să fie de multe ori indiferentă faţă de frumos. Moda poate – să deservească arta şi prin faptul că ea nu încurajează valorile de permanenţă, de durată fiind legată mai mult de ceea ce este cotidian, determinând astfel o stare de nervozitate de căutare a senzaţionalului, frenezia după noutate care este periculoasă pentru problemele de importanţă eternă. Opusă modei este tradiţia, adică arta care se menţine sub forma de simboluri populare, care se transmit din generaţie în generaţie secole de-a rândul şi care pot deveni puncte de plecare pentru arta cultă. De la romantici şi până la Taine toţi criticii au arătat puterea de renovare pe care o are arta populara. Arta populara nu trebuie să fie privită drept un bun colectiv, pentru că s-a dovedit că ea nu este decât o artă cultă degradată care a avut autori ce se pot stabili. Formele de artă cultă se coboară prin imitaţie în păturile de jois, devenind artă populară ¡anonimă, aşa cum a arătat prin exemplele mai sus citate.

Trecem acum /la raporturile dintre artă şi fenomenul politic. Acest fenomen este din punct de vedere sociologic triumful şi afirmarea forţei. Am văzut că la baza fenomenului economic stă inhibiţia44. La baza fenomenului politic stă afirmarea forţei, fie a unui individ, fie a unui grup care reuşeşte la un imoment dat să subordoneze alt grup. Diferenţierea dintre guvernanţi şi guvernaţi este aceea care creează un raport de forţă. Schmidt arată că fenomenul politic se bazează pe partizanat, adică deosebirea ce se face între „ai noştri” şi „ai voştri”. În timpurile primitive raporturile de forţă aveau loc între sclav şi stăpân, apoi între proprietarul de pământ şi şerb, pentru ca în timpurile de liberalism să se creeze raportul dintre cei care au acumulat averi şi cei care erau liberi să moară de foame.

Weber arată că formele de dominaţie politică sunt

foarte variate. Sunt societăţi în care puterea politică este exercitată de către armată, pentru ca să existe altele în care puterea politică să fie deţinută de partide sau de clase. Autoritatea religioasă, a magilor sau a savanţilor poate câte odată să fie deţinătoarea puterii politice 45.

Să vedem care sunt influenţele fenomenului politic asupra artei. În regimurile totalitare, prin constrângerea care se exercită asupra vieţii, creaţia artistică trebuie să se restrângă numai la anumite subiecte care să fie indiferente regimului şi trebuie să întrebuinţeze moduri de tratare care nu provoacă dezaprobarea regimului. Sunt însă şi o serie de avantaje pentru artă în astfel de timpuri. Pentru că exprimarea nu se poate face întotdeauna direct arta trebuie să întrebuinţeze expresia prin aluzii, indirectă, rafinată, ceea ce are drept efect o perfecţionare a fenomenului lingvistic. Sub regimurile totalitare, de autoritate se cultivă mai ales fabula, scriitorii întrebuinţând şi alte procedee pentru a nu veni în conflict cu autoritatea. Astfel Chateaubriand critica puterea despotică a timpului său, vorbind de Tacit, iar pe timpul lui Montesquieu este obiceiul să se critice regimul prin scrisori care erau compuse de către vizitatori exotici: persani sau chinezi.

O caracteristică a artei din timpurile de guvernare autoritară este încurajarea temelor erotice. Majoritatea subiectelor de ordin social sunt interzise şi atunci singura temă care este prin esenţa ei apolitică rămâne literatura erotică, creându-se astfel o literatură frivolă, de mondenitate. Poezia este încurajată în regimurile autoritare pentru că în ea de obicei nu se fac aluzii politice. În fine regimurile totalitare încurajează arta care se îndreaptă spre trecut, autoritatea sprijinindu-se mult pe tradiţie.

Influenţa regimurilor de libertate este de altă natură. În aceste timpuri se poate vorbi mult şi despre orice. Se

dezvoltă acum pamfletul, literatura jurnalistică şi cea oratorică. Defectul acestor epoci de libertate este trivalitatea expresiei. Nemaifiind nevoie să se servească de aluzii, exprimarea devine directă introducându-se cuvinte lipsite de eleganţă, ajungându-se astfel la o slăbire a puterii de exprimare verbală. Se mai observă că regimurile de libertate coincid cu absenţa stilurilor. Dacă se poate vorbi de un stil baroc, rococo, Louis XV, acesta numai în legătură cu un regim de autoritate monarhică, în timp ce în regimurile de libertate fiecare făcând ce vrea, nu se mai constituie şcoli şi curente, care singure pot da stilul unei epoci. Individualismul este dezvoltat la maximum în detrimentul curentelor artistice.

Trebuie să facem însă observaţia că nu depinde numai de felul democratic sau totalitar al regimului pentru ca arta să fie încurajată sau nu. Ceea ce aprobă sau dezaprobă creaţia artistică este elita clasei dominante dintr-un moment dat. Când această elită este formată din oameni în continuă mişcare, activitate, cum este de pildă omul american atunci creaţia artistică este neglijată. Pentru a da posibilitarte a de creaţie este nevoie de linişte, de răgaz, un fel de lene creatoare. S-a spus de multe ori că monarfiiile încurajează arta, dânfdu-se drept exemplu epoca lui August sau Ludovic XIV. Această afirmaţie nu poate fi însă valabilă în toate cazurile, citându-se cazuri când arta nu a. fost de loc stimulată. Aşa este de pildă epoca lui Napoleon, care nu a produs decât nişte poeţi obscuri. Dacă uneori monarhia se comportă ca un Mecena care încurajează producţia artistică, de foarte multe ori se poate transforma într-un regim care persecută arta. Din această cauză nu se poate stabili un raport direct între monarhie şi creaţia de artă.

Să examinăm raportul dintre clasele sociale şi artă. Clasele sociale apar din motive foarte diferite. Uneori sunt produse antropologice, datorită cuceririi unui popor de

altul. Alteori apar din cauza diviziunii muncii, având de-a face astfel cu o geneză profesională. Clasele sociale mai pot să apară şi din cauze economice 46. Unii oameni ajung la un moment dat să stăpânească majoritatea bunurilor materiale şi se formează astfel o clasă de exploatatori. Fiecare clasă socială îşi creează o artă specifică. Astfel arta aezilor şi trubadurilor este legată de viaţa de curte a feudalilor, literatura satirică şi didactică este legată de burghezie. Pictura interiorului sau a naturii moarte este de asemenea legată de burghezie, în timp ce o epocă de salariaţi, funcţionari sau muncitori favorizează arta colectivă, tehnică. Dispar acum o mulţime de genuri, arta devenind mai simplă. În timpurile actuale predominând clasa muncitorilor, teatrul pretenţios face loc cinematografului, care este mai accesibil.

Castele sunt nişte clase sociale rigide, având drept criteriu diviziunea muncii, meseriile transmiţându-se printr-un sistem ereditar. Întrebuinţarea unei alte meserii decât cea a castei este riguros interzisă, căsătoriile între caste fiind de asemenea oprite. Influenţa lor asupra artei se exercită mai ales prin interdicţii, oprind astfel dezvoltarea artei.

Tot în acest capitol mai rămâne să analizăm raportul dintre viaţa naţională şi artă. Încercările de a explica sociologic naţiunea sunt numeroase. Concepţia că naţiunea se confundă cu rasa nu este admisibilă pentru că nu se poate găsi o naţiune rasial pură. Acelaşi lucru se poate spune şi despre concepţiile antropologice, sau religioase. Nici limba nu este determinantă pentru unitatea naţională, cu toate că suportul lingvistic formează unitatea culturală. Tradiţia este elementul cel mai important pentru a determina o naţiune şi împreună cu limba formează elementele care se transmit din generaţie în generaţie, constituind partea cea mai vie a sufletului naţional. La acestea se mai adaugă îşi aspiraţiile de viitor.

Arta nu poate să existe fără originalitate dar nici nu poate să existe o operă care să nu fie încadrată într-o naţiune. Simpla întrebuinţare de elemente naţionale nu ne dă o artă naţională. Au fost – străini care au vorbit de satele noastre, de pământurile noastre însă ei nu au putut să redea ceea ce este specific naţional. Pe lângă elementele naţionale mai este nevoie şi de o anumită sensibilitate, pe care un străin nu poate să o aibă. Marii artişti au o specificitate naţională care nu poate să se schimbe, oricare ar fi subiectul tratat şi oriunde s-ar afla. Este foarte greu – să concepem un Shakespeare francez, un Balzac rus, sau un La Bruyère german. A. Gide spune că poporul german se deosebeşte de cel francez prin aceea că primul este acustic iar secundul vizual. Poporul francez vede realitatea în linii şi desene, în timp ce cel german o vede în muzică. Din această cauză şi artiştii celor două popoare se deosebesc fundamental între ei. Marii artişti rămân mari personalităţi naţionale, iar operele de artă care s-au impus au fost cele naţionale. Literaturile care nu conţin acest element naţional sunt artificiale, au ceva forţat, sunt cerebrale, redarea unei tehnici, condiţionată de dorinţa de a rezolva o problemă. Primul element al literaturii fiind limiba, poeţii sunt intraductibili. Exprimarea într-o limbă străină nu e favorabilă operelor poetice naţionale. Naţiunea influenţează astfel creaţia artistică. Ea nu poate fi totuşi un mod de exprimare unic al fenomenului estetic, factorul naţional fiind o determinantă, dar nu una suficientă. Intervine şi personalitatea fiecărui artist. Aşa de pildă dacă luăm literatura franceză vom găsi tipuri neliniştite ca Pascal, Chateaubriand, tipuri liniştite, statice ca Voltaire, Anatole France, tipuri dionisiace ca Rabelais sau apolinice gen Mérimé. Găsim apoi în literatura franceză un tip oratoric de gen Hugo sau tipuri lirice gen Verlaine.

Străinătatea suprimă valoarea naţională şi cu cât un

artist este mai naţional, cu atât este mai greu de înţeles în străinătate. Shakespeare a fost înţeles diferit în fiecare ţară. Goethe a avut totuşi o circulaţie continentală, fără să i se altereze specificitatea naţională. Influenţele străine pot să anihileze uneori specificul naţional. Aşa de pildă în Franţa secolul XVIII a fost sub influenţa engleză, iar mai înainte în sec. XV existase o puternică influenţă italiană şi spaniolă.

În ancheta pe care o facem asupra raportului dintre diferiţii factori sociali şi artă, vom cerceta şi raportul care există între artă şi familie. Problema sociologică a familiei este astăzi rezolvată printr-o serie de cercetări etnografice. Forma cea mai simplă de familie a fost clanul totemic, legătura de rudenie nefiind socotită cea de sânge ci credinţa că toţi membrii clanului se trag din acelaşi animal. Forma de filiaţiune este în clan de partea maternă, ceea ce se desemnează prin termenul de matriarhat. Totemul se moşteneşte după mamă şi nu după tată. În această fază se dezvoltă numai dansurile religioase, cu caracter ritual.

În faza două a familiei găsim tot un colectiv de aproape 50 – 60 persoane, însă cel care are puterea este tatăl, cu rol de şef absolut, care consideră familia drept un bun ce-i aparţine. De această fază se leagă arhitectura funerară şi literatura eroică, amorul fiind pe planul al doilea din cauza subordonării femeii.

Când femeia începe să aibă mai multă consideraţie, apare literatura trubadurilor. În familia conjugală, restrânsă, femeia câştigă drepturi din ce în ce mai mari, câştigând în fine dreptul să-şi creeze singură fericirea. Importanţa pe care o are femeia în literatură duce la apariţia romanului. Tot în legătură cu viaţa familiară trebuie pusă dezvoltarea basmelor de tip Andersen, care au fost elemente educative pentru copii. Muzica a fost de asemenea încurajată de viaţa familiară 47.

Vom examina acum raportul dintre artă şi religie. Mai întâi trebuie să vedem în ce constă fenomenul religios, care este mai complex decât celelalte fenomene sociale studiate până acum. Pentru documentare se recomandă:

W. JAMES, U expérience religieuse; DELACROIX, La religion et la foi; DURKHEIM, Les formes élémentaires de la vie religieuse.

Teoriile care s-au emis pentru a explica fenomenul religios sunt destul de numeroase, însă ele nu explică decât parţial acest fenomen. S-a spus că nevoia de satisfacere a unor dorinţe, care sunt de obicei neîmplinite în viaţă, au dat naştere credinţei – într-v viaţă viitoare în care aceste dorinţe vor fi satisfăcute, făcând astfel posibil fenomenul religios. Alţii au spus că omul are nevoie de un model pentru a se perfecţiona şi astfel a conceput divinitatea, care are toate atributele perfecţiunii. Mai târziu religia a fost socotită ca un mijloc de a explica fenomenele din natură, atunci când ştiinţa cu metodele sale nu mai poate să fie de folos. Tot ce nu mai poate să fie explicat de ştiinţă rămâne să fie cercetat de religie. S-a mai definit religia drept un mijloc de fixare a valonilor. Omul face din divinitate un depozit de valori şi religia are sarcina de a păstra acest depozit. Teoriile psihologice au arătat că religia se confundă cu anumite tendinţe către seninătate, către misticism, care ar fi un remediu pentru zbuciumul sufletesc. Naturismul lui Müller, spune că omul simplu a fost înspăimântat de imensitatea naturii şi atunci omul a divinizat natura cerând ocrotire. De asemenea primitivul socotea visul drept o realitate şi s-a născut astfel religia animistă, una din formele primitive ale religiei.

După şcoala sociologică franceză religia este un sistem solidar de credinţe şi practici care unesc pe cei care cred în ele într-o comunitate numită biserică. Această explicare sociologică este însă parţială, pentru că în afară de aceste elemente de ritual şi de cult mai este şi o parte

de valori superioare.

Fenomenul religios este credinţa într-un adevăr care trebuie să fie sigur pentru a înlătura relativismul. Existenţa omenească este relativă mai întâi prin dependenţa omului faţă de infinitul spaţial. Simţind că e un detaliu neînsemnat faţă de necunoscut, omul a simţit nevoia să se încorporeze într-un tot, să se confunde cu eternitatea şi să simtă astfel un sentiment de adoraţie faţă de divinitate. Relativul mai este simţit şi în instabilitatea existenţei. Heraclit spunea că totul curge. Fiecare lucru are un aspect nou în fiecare moment. În afară de acestea se mai constată o instabilitate în domeniul valorilor. Pentru a se face o consolidare a valorilor trebuie închipuită o fiinţă perfectă care să conţină într-însa asigurate toate valorile omeneşti. Dezechilibrul interior, îndoiala pe care o avem despre noi înşine, regretele, remuşcările, amintirile dureroase şi toate dorinţele pe care nu putem să le satisfacem favorizează refugiul în credinţa religioasă, care este şi o reacţiune a instinctului de conservare a omului care nu poate să admită raţiunea morţii. De asemenea viaţa socială cu conflictele şi amărăciunile ei formează aspecte de relativitate, care nu pot fi înlăturate decât prin refugiul în eternitatea pe care o dă religia.

Timpurile de mari crize prin «schimbările pe care le aduc sunt de obicei mai religioase decât timpurile liniştite, de consolidare a valorilor, când omul simte mai puţin nevoia de asigurare. Soci ol ogtii disting patru tipuri de evoluţie religioasă: tot eroismul, cultul strămoşilor, faza zeilor şi a eroilor şi faza marilor religii universaliste, monoteiste. Să comparăm acum diferitele tipuri de religie cu tipurile de evoluţie artistică.

În faza totemică conduitele religioase se manifestă sub forma magiei, care este formată dintr-o serie de practici însoţite de obicei de cântece primitive. Aceste melodii au drept scop fie aducerea unor foloase asupra

clanului, fie aducerea morţii asupra duşmanilor. Astfel se crede că la baza muzicii medievale în forma contrapunctului ar fi unele melodii din vechile practici magice care se repetau în timpul ritualului. Vraciul repetă cântecul de un număr de ori după scopul propus. Refrenurile din multe melodii populare nu au niciun sens, dar ele dăinuiesc fiind rămăşiţă din unele practici magice. Arta plastică în faza totemică reproduce animalele, pictura fiind realistă şi apoi simbolistă. Putem deci spune că în faza totemică se încurajează arta muzicală, sculptura de amulete şi pictura, care reproduce totemul pe scuturi şi pe arme.

În faza două se lansează epopeea, care încurajează cultul pentru strămoşi şi pentru eroi. Pentru zei, în faza treia se fac o serie de sacrificii, care au constituit începuturile dramei şi a teatrului. Tot în această epocă se dezvoltă arhitectura prin apariţia templului. În fine în faza religiilor universaliste arta este puternic influenţată şi apar stilurile religioase. Se dezvoltă ¡muzica polifonică, gregoriană. Sculptura este legată de catedralele gotice, iar în pictură se dezvoltă fresca. De asemenea trebuie să fie menţionată bogata literatură religioasă, care a fost reprezentată prin scriitori mari ca: Pascal, Fénelon, Pequy, Huysmans.

Am analizat pe rând diferitele legături care există între artă şi celelalte fenomene sociale: religie, economie, politică. Recapitulând şi formulând concluziile care se impun vom spune că dacă aceste toate fenomene sociale influenţează arta fie în ceea ce priveşte conţinutul, alegerea temelor, subiectelor, fie în ceea ce priveşte tehnica formală, totuşi arta se eliberează de sclavajul influenţei sociale şi uneori reuşeşte să se opună mediului social.

Toate influenţele examinate sunt determinante pentru materialul de care se foloseşte artistul, pentru că

arta e o valoare de sinteză între diferitele elemente anestetice, însă tratarea, prelucrarea rămâne artistului care perfecţionează estetic ceea ce a luat de la mediul social. Arta prelucrează datele societăţii făcându-le valori de lux şi scăpând astfel de caracterul utilităţii şi nu se mai supune determinismului social. Sunt numeroşi artiştii care reuşesc să evadeze din momentul istoric şi spaţiul naţional în care trăiesc. Rembrandt în prima parte a vieţii descrie societatea burgheză a Olandei, fiind astfel în directă legătură cu societatea timpului său. În partea două a vieţii sale îşi ia subiectele din lumea vagabonzilor şi a plebei din Amsterdam, fiind indiferent faţă de viaţa burgheză care era dominantă. În Germania după 1870 literatura este complet ştearsă, o literatură realistă, burgheză oare este indiferentă faţă de marile evenimente pe care le trăia Germania în acea vreme. În Italia de după 1815 deşi mişcările cărvunăreşti agită toate spiritele literatura este străină de orice fel de aspiraţii în această direcţie.

Uneori se întâmplă lucruri şi mai curioase: în loc ca mediul social să influenţeze arta, o mişcare artistică poate avea influenţe asupra socialului. Fociilon citează pe Van Dyck care deşi lucrează într-un mediu nerafinat, reuşeşte să producă portrete care se remarcă prin fineţea lor; artistul nu numai că nu se supune regulilor mediului său, dar reuşeşte să-l depăşească şi dintr-o ficţiune artistică face un mijloc de transformare a clasei războinice engleze, care influenţată de portretele sale devine o clasă rafinată de curte. Iată deci că de această dată artistul a putut să impună viziunea sa despre lume, transformând mediul social. Alteori preocupările artistice ajung atât de importante încât trec înainte de oricare altele ajungându-se la un panestetism. Aşa s-a întâmplat cu arta italiană. Aceste exemple arată că influenţele sociale asupra artei sunt relative, având o importanţă deosebită, fără a impune însă o determinare totală, arta reuşind să rămână de multe

ori autonomă, creându-se ea însăşi prin legi care îi sunt proprii.

XLIV. SCOPUL ARTEI48

Privind arta tot în aspectul ei obiectiv, vom cerceta problema scopului artei. Am văzut mai de mult că arta nu are o finalitate conştientă şi voită. Cu toate acestea arta poate să urmărească anumite scopuri fără să vrea. De multe ori arta prin legea heterogoniei scopurilor, formulată de Wundt urmăreşte alt scop decât cel voit. Finalitatea dorită la început este depăşită, servind altor scopuri. În acest fel se poate vorbi de o serie întreagă de influenţe ale artei asupra culturii. Arta are o funcţie educativă, de înnobilare. Arta fiind un produs de lux nu poate – să dea precepte şi valori de utilitate. Arta educă însă în sensul de ordine şi măsură, proporţie şi armonie, simpatie şi umanizare. Volkelt observă că arta creează valori sentimentale, afective oare se propagă în societate. În fine arta serveşte indirect cultura şi societatea, servind drept vehicul pentru o serie de idei şi motive anestetice. Aceste idei se strecoară mai uşor în sufletul românesc49 pe calea facilă a artei literare, decât prin expuneri ştiinţifice greoaie. Iată deci că independent de finalitatea ei arta duce la o serie de rezultate, care chiar dacă nu sunt dorite de ea, sunt totuşi reale.

XLV. EVOLUŢIA ARTEI

Ne-am ocupat de fenomenul artistic în aspectul său static. Arta este însă într-o permanentă transformare fiind agitată continuu de o serie de fermenţi, supunându-se legii generale a vieţii, adică să se transforme de la simplu către complex.

S-a spus că evoluţia pe care o avem în viaţa unui copil până ajunge artist dotat, este aceeaşi cu evoluţia de la popoarele primitive la cele civilizate, ontogenia repetând filogenia. Această concepţie este însă astăzi părăsită, deosebirile dintre copil şi primitiv fiind esenţiale.

În cazul primitivului este vorba de un fenomen de psihologie colectivă, primitivul trăind în clanul lui perfect apărat de ordinea socială. Reprezentările lui nu sunt reprezentări individuale ci colective. Apoi între copil şi primitiv este deosebirea care există între copil şi un om matur oarecare. Primitivul este un om de o anumită maturitate. El şi-a însuşit o serie întreagă de experienţe, cum ar fi cunoştinţa instinctului sexual şi practica lui. Deci experienţa lui este cu mult mai mare decât cea a unui copil.

Copilul este după cum a arătat Rousseau o unitate, trebuind să fie studiat nu socotind că este un om în miniatură, ci atribuindu-i o psihologie cu totul diferită de a omului matur. Cercetările lui Piaget şi Lascaris arată că ceea ce caracterizează pe un copil este egocentrismul. Copilul este o unitate în sine, trăieşte – cu o serie de mituri, idei, viziuni pe care nu le are omul matur. Pentru copil nu există timp şi realitate. El visează şi trăieşte aievea după miturile şi dorinţele lui. Aceasta fiind psihologia generală a copilului, arta copiilor este egocentristă, şi antirealistă. Copilul nu descrie o formă aşa cum este ci aşa cum crede el că trebuie să fie. Copilul ştiind că omul are doi ochi, îi va plasa chiar când desenează un cap din profil fără să ştie că profilul ¡arată numai un ochi. Mai târziu când începe să introducă elemente mai realiste în desenul lui, începe să creeze o serie de simetrii, dar cu totul schematic şi neconform cu realitatea. Copilul ajunge senzorial-realist mult mai târziu, darul de observaţie căpătându-l destul de târziu.

În ceea ce priveşte evoluţia diferitelor arte în viaţa copilului s-a observat că muzica este compatibilă cel mai mult cu cazul de precocitate. Mozart executa la 4 ani. Tot astfel şi poezia este accesibilă pentru că ea lucrează cu mituri şi cu imagini. Poezia răstoarnă tablele de valori, făcând din valori importante, valori insignifiante. Poeţii

caută lucruri fără importanţă din punct de vedere al adaptării, ei idealirind valori fără mare preţ cum sunt florile, animalele, poezia, fiind astfel o pledoarie pentru lucrurile mici, neglijate şi neînsemnate. Aceasta fiind funcţia epistemologică a poeziei este natural să fie cultivată încă de mici de copii. Copilul este un poet după cum poetul este un copil. Aşa se explică de ce proza este un gen care a apărut târziu. Romancieri serioşi la douăzeci de ani nu există, încercările tinerilor romancieri fiind ratate. Romancierii serioşi sunt aceia care încep târziu şi care reuşesc să redea viaţa pentru că au învăţat-o pe îndelete.

Cu aceste câteva elemente urmează să punem datele unor alte probleme relative la evoluţia artei în genere. Motivele pentru care arta ca instituţie artistică se schimbă şi motivele care fac să asistăm la necontenitele schimbări de şcoli, vor fi analizate în cele ce urmează.

În primul rând trebuie să considerăm schimbările anestetice, care au loc în viaţa socială. Taine spune că (toate acestea sunt schimbări de structură. Am văzut însă că arta are o anumită autonomie, nefiind totdeauna sclava unei structuri sociale date. Arta se poate transforma fie mai devreme, fie mai târziu faţă de o structură socială anumită. Nu se pot determina relaţii exacte între structurile sociale şi artă. În evoluţia artistică există fenomenul întâlnit şi în biologie: mutaţia descoperită de biologul olandez de Varies. Mutaţii artistice au fost observate de Focillon. Artele nu evoluează la fel. Unele se dezvoltă mai repede, altele mai încet. De omna arată că în antichitate încă din secolul VII-VIII înainte de Christos arhitectura era foarte dezvoltată, sculptura fiind însă la început iar pictura inexistentă. Totuşi este adevărat că structura generală are o influenţă asupra artei. Schimbările artei se datoresc în oarecare măsură şi materialului. Astfel statuile din piatră au braţele lipite, pe

când cele din bronz au braţele dezlipite de corp. Clima influenţează în oarecare măsură. Astfel terasele la case se fac acolo unde nu plouă mult.

În fine unul din motivele care ajută la schimbarea totală a artelor este schimbarea concepţiei de viaţă. Concepţia pesimistă întrebuinţează în literatură mai mult substantivele în timp ce cea optimistă mai mult epitetele. De asemenea înainte de concepţia carteziană se întrebuinţa mai mult comparaţia, iar de la Victor Hugo se utilizează imaginea. Concepţia despre viaţă fiind cea mai generală comportare reuşeşte să schimbe evoluţia artei50. Transformarea internă a fenomenului artistic mai poate să fie cauzată de influenţe care vin din altă ţară, din alte momente istorice, din alte timpuri.

De asemenea influenţa stilurilor între ele, specificurile naţionale cât şi inadaptarea artistului pot determina evoluţia artei. Inadaptar ea artistului are sau cauze exterioare, sau este efectul unei încrucişări de corpuri sociale (Simmel). Un om care face parte dintr-un singur corp social este legat mai trainic decât unul care este legat de mai multe corpuri sociale, întrucât în acest caz dă fiecărui corp social o parte din activitatea sa, se eliberează astfel de constrângerea lor şi poate să dea o creaţie artistică. Dezlegarea individului de mediu se mai poate face şi prin ideea resentimentului formulată de Schiller şi Nietzsche. Prin această idee se înţelege un anumit dezechilibru sufletesc, rezultat al unei deficienţe din personalitatea cuiva, care cere o acţiune de compensaţie. Cel care este bolnav doreşte să fie sănătos, cel care a fost ofensat visează orgoliu, cel care a fost făcut să sufere doreşte răzbunare. Aceste dezechilibrări cauzate de lacune în fiinţa umană, cer amperios o compensaţie, provocându-se astfel o nevoie de schimbare şi astfel resentimentele îi silesc pe oameni să ia iniţiativa şi să producă schimbări. Cel căruia nu-i lipseşte nimic, este mulţumit şi conservator.

Atunci când doreşte o schimbare este pentru că el caută noutatea, schimbările acestea nefiind radicale. Nemulţumiţii însă, sunt acei care – după Schiller – fac să evolueze omenirea, pentru că ei renovează mereu formele de viaţă. Tot din cauza meadaptării apare cinismul, aşa cum este întâlnit în *Confesiunile* lui Rousseau şi *Memoriile* lui André Gide, care dezvăluie aspecte triste şi deprimante ale vieţii lor. Inadaptarea prin efectele sale determină schimbări fundamentale în artă. Stările de nelinişte, angoasă, zbucium imprimă un anumit caracter operelor artistice. Situaţia socială are repercusiuni asupra creaţiei artistice. Solitudinea şi presiunea socială determină realizări artistice deosebite. Durkheim a arătat că de obicei se sinucid oamenii singuratici, fără niciun sprijin şi cei foarte încadraţi, cum sunt soldaţii la regimente, sau sclavii. Aici sinuciderea are loc pentru a evada din constrângere, presiune. Însă sunt oamenii care nu recurg la sinucidere şi pentru a evada din mediul social şi stilul cultural al timpului lor se refugiază în artă şi determină aici schimbări care să-i satisfacă.

Acestea ar fi condiţiile care fac posibilă evoluţia artei51.

Să vedem acum care sunt legile generale care prezidează evoluţia fenomenului artistic. Vico a fost cel care a căutat să stabilească evoluţia culturii şi a artei în genere. Estetica germană din secolul XVI arată că arta este un suport al unei idei generale care trebuie să se înfăptuiască. Pentru alţii însă arta este o realizare treptată a unor astfel de idei, care se propagă prin artă până la realizarea lor completă. Pozitivismul vine cu unele formule ştiinţifice aplicate în literatură. Brunetière în opera sa „Sur l’évolution des genres” arată că genurile literare suferă exact legile selecţiunii naturale, între ele dându-se o luptă surdă, impunându-se unul care este mai tare şi care este selecţionat de societate. Etnografia ne arată cum a evoluat

fiecare artă determinând oarecari directive sub formă de legi. Istoria artelor arată că au existat pentru fiecare artă achiziţii noi, progrese şi regrese, stabilind o curbă de evoluţie, care merge de la omogen la heterogen, de la nebulos la determinare (Spencer). S-a creat astfel o sociologie a valorilor (Bouglé), formulându-se legea diferenţierii valorilor. Astfel în societatea primitivă exista o singură valoare spirituală: religia, în care erau contopite toate celelalte 52. Treptat din această valoare difuză s-au desprins toate celelalte. Astfel se detaşează valorile economice, oamenii încep să aibă schimburi, să acumuleze averi. Apoi se desprind valorile politice, începând războaiele, diferenţierea popoarelor. În fine se desprinde şi valoarea estetică. Acelaşi proces de diferenţiere a fost deosebit şi la tehnică. La început acelaşi instrument servea şi la vânat şi la pescuit etc. Cu timpul s-a produs diferenţierea şi am ajuns să avem pentru fiecare fel de ocupaţie uneltele speciale. De asemenea în artă s-a ajuns la diferenţierea de genuri. La început genurile erau contopite, poezia, dansul, teatrul formâind o totalitate, treptat producându-se diferenţierea.

A doua lege care se desprinde din evoluţia fenomenului artistic este aceea care ne arată că fenomenul artistic trece de la inconştient la conştient, de la spontaneitate la raţional. Deonna deosebeşte trei faze: prima este caracterizată prin totala spontaneitate. Primitivului îi este indiferentă expresia pe care o prezintă un fenomen, el lucrează la întâmplare. În faza a doua forma devine o convenţie, unul din artişti având mai mare talent adoptă o formă şi toţi ceilalţi imită această formă. Astfel multă vreme statuile aveau întipărit pe faţă un surâs chiar dacă era reprezentat un muribund. Surâsul era aici o simplă convenţie. De asemenea s-a perpetuat multă vreme prin imitare o simetrie a feţei deşi la început fusese o greşeală. În fine a treia fază nu mai este nici simplă

spontaneitate, nici numai convenţie ci o concepţie realistă a vieţii, o expresie realistă.

O a treia lege este că în decursul evoluţiei, valoarea artistică tinde să se niveleze. Acest proces constă în trecerea de la o formă superioară la alta inferioară şi viceversa. Cântecele culte se difuzează în masa poporului şi ajung să fie întâlnite sub forma de cântece populare. Lalo a observat cum o serie de şlagăre muzicale ajung la ţară şi devin artă populară. De asemenea ceea ce se numeşte mobilă provensală nu este altceva decât o mobilă care a fost pe vremuri la modă. Acelaşi lucru se întâmplă cu costumele populare. Procesul acesta se poate întâmpla şi în sens invers; arta inferioară urcă spre cea superioară. Foarte mulţi scriitori au fost influenţaţi de folclor, motivele popolurae fiind ridicate în literatura cultă. Se formează astfel un circuit de permanentă osmoză şi endosmoză care tinde să niveleze arta 53.

În fine o a patra lege – a lui Lalo – este aceea a celor trei stadii artistice. Fiecare artă şi fiecare stil urmează în evoluţia sa trei momente: preclasic, clasic şi post clasic. Lalo arată că în faza clasică artele au o puritate deosebită, genurile fiind distincte iar tehnica concisă. În celelalte două momente există o confuzie între genuri. Aceste trei faze reprezintă însă o schemă foarte generală, în fond deosebindu-se şase faze: primitivă, precursoare a clasicismului, clasică, pseudoclasică, romantică şi decadentă54. Dacă luăm literatura franceză în evoluţia ei găsim toate aceste faze.

Faza primitivă este reprezentată prin „Les chansons des gestes”, epopeea naivă. A doua fază ar fi reprezentată de „Pleiadă”, faza clasică ar fi marele secol al lui Ludovic al XIV-lea, faza pseudoclasică este secolul XVIII cu Rousseau, Voltaire, care sunt clasici în uşoară decădere. Urmează romantismul cu decăderea în simbolism şi celelalte forme de după război: cubism etc. în muzică

întâlnim aceeaşi evoluţie: Verdi reprezintă prima fază, Glück cea preclasică, Mozart şi Beethoven faza clasică, Mendelssohn reprezentând decăderea clasicului, Wagner fiind romantic iar Strauss reprezentând futurismul. S-ar putea obiecta că aceste faze nu sunt de regăsit în toate fenomenele artistice. Rămâne adevărat însă că în orice fenomen artistic se începe cu o formă neprecisă evoluându-se către clasicism şi coborându-se spre faza decadenţei.

XLVI. CLASIFICAREA ARTELOR

O ultimă problemă care se leagă de aspectul obiectiv al fenomenului estetic este aceea care se referă la clasificarea artelor. Pentru unii esteticieni o clasificare a artelor nu are rost pentru că artele în dezvoltarea lor nu se supun unei clasificări. Deci după ei în afară de nevoia teoretică de sistematizare logică nu ar fi alt motiv care să îndreptăţească o astfel de clasificar e. Este adevărat că artele au evoluat printr-un proces de diferenţiere, însă acest proces efectuat în mod lent poate fi privit în ansamblul lui printr-o viziune estetică ajungând astfel la o clasificare a artelor. Dificultatea începe atunci când trebuie să găsim criteriul după care se face această clasificare.

Se pot deosebi patru tipuri de criterii:

Întâi este cel logic. După criteriul logic s-au împărţit artele în spaţiale şi temporale, sau arte ale spontaneităţii şi ale succesiunii. Din artele spaţiale fac parte cele plastice, iar din cele temporale, de succesiune muzica, literatura, teatrul fiind o îmbinare, conţinând atât elemente de ordin spaţial cât şi elemente de ordin succesiv. Această clasificare a fost însă aspru criticată şi foarte puţini esteticieni o acceptă, pentru motivul că pleacă de la un punct de vedere arbitrar, artele nefiiind numai spaţiale sau numai temporale. Astfel în muzică se pot produce o serie de sunete care să se desfăşoare în spaţiu, după cum percepţia unui tablou sau a unei

capodopere sculpturale, care se înregistrează în mod succesiv presupune o serie de momente care au o succesiune. Menţionăm clasificarea lui Lessing care deosebeşte arte fluente şi arte stabile şi clasificarea lui Kant care diferenţiază artele cuvântului, de artele sunetului şi cele ale gesturilor.

Un al doilea criteriu de clasificare este cel diferenţial evolutiv istoric. Am văzut cum dintr-un conglomerat de valori spirituale s-au detaşat pe rând diferitele arte. Astfel literatura dramatică se confundă cu muzica şi dansul la începutul ei. De asemenea în formele rituale de sacrificiu găsim elementele dramatice amestecate cu dans, poezie, muzică. Treptat fiecare artă şi-ia căpătat – autonomia. Încercând să clasificăm artele după acest criteriu al succesiunii lor în timp am ajunge la o serioasă clasificare realistă. Totuşi întâlnim mari dificultăţi pentru că e foarte greu de stabilit momentele de succesiune. Unii esteticieni susţin că muzica a fost arta care a apărut întâi, alţii susţin însă că dansul şi formulele magice au fost primele forme de artă. Aceste controverse se bazează pe argumente puternice pentru fiecare parte şi din această cauză e foarte greu să se stabilească definitiv succesiunea istorică a artelor.

Un al treilea criteriu este cel teleologic. Acesta pleacă de la ideea unui scop urmărit de artă. Acest criteriu este determinat de vechea estetică a conţinutului (Hegel şi Schopenhauer) care pun estetica în serviciul filosofiei dându-i misiunea de a revela un principiu unic, absolut. Artele sunt aşezate în tabelă după rolul pe care-l au în reliefarea ideii de divinitate. O astfel de clasificare nepozitivă este departe de a satisface.

În fine al patrulea criteriu este cel psihologic, care împarte artele după elementele sufleteşti care iau parte într-un proces artistic. Volkelt împarte artele după simţuri. Astfel avem: artele vizualle, plastica, pictura, sculptura,

artele auditive, muzica* poezia şi arte intermediare: teatrul care întrebuinţează atât văzul cât şi auzul. Am văzut în unul din capitolele anterioare că s-a încercat să se lege arta şi de simţurile minore aşa cum vrea Schmarsow, care a încercat să indice simţul tactil drept simţ estetic. Încercarea aceasta nu a reuşit. Volkelt în clasificarea lui ajunge tot la cea făcută de Aristotel din punct de vedere logico-formal, ajungând la aceleaşi categorii. Max Dessoir împarte artele după asociaţiile determinate sau nedeterminate. În plastică şi literatură asociaţiile sunt determinate, iar în muzică indeterminate. O altă clasificare ne propune să împărţim artele după cum duc la reprezentarea de forme sau la producerea de afecte. Avem astfel arte care se ocupă de noţiuni, lucruri şi arte care nu creează lucruri ci sentimente, afecte. Muzica şi poezia sugerează stări sufleteşti. Sculptura, pictura şi arhitectura tind să producă lucruri, să prelucreze materia brută, pentru a-i da diferite forme. Şi artele care creează lucruri pot să producă stări afective (Un tablou care reprezintă o mamă care îşi aşteaptă copilul de la război produce un sentiment). Se ajunge tot la clasificarea logico-formală, fiindcă artele sunt împărţite în muzică şi literatură de o parte şi sculptură, pictură şi arhitectură pe de alta.

O altă clasificare psihologică după Volkelt deosebeşte arte ale formei statice şi arte ale formei în mişcare. Această clasificare se deosebeşte de împărţirile tradiţionale. Sculptura şi pictura creează forme dintr-un material brut, inform. Ele sunt arte statice. Artele de mişcare – dansul – pleacă de la forme create pe care artistul le face doar să se mişte ritmic. Deci în artele statice creăm forme iar în cele dinamice dăm mişcare formelor pe care le găsim create.

O altă clasificare deosebeşte arte de volum real şi arte de volum iluzoriu. Sculptura şi arhitectura sunt arte de volum real. Obiectele create pot să fie sesizate

pipăindu-le. Desenul, pictura ne dă numai iluzia de spaţiu, o sugestie produsă prin anumite artificii artistice.

Rezultatele obţinute prin criteriul psihologic sunt puţin însemnate, unele din clasificările obţinute după acest criteriu reducându-se ¡la cele obţinute prin criteriu logico-formal, iar cele care diferă de clasificările tradiţionale nu s-au impus.

I. VALORIFICAREA FENOMENULUI ESTETIC

XLVII. IDEEA iDE VALOARE

Problema valorilor formează – un capitol însemnat din filosofia culturii. Noţiunea de valoare a fost studiată acum patruzeci şi cinci de ani în Economia Politică de către şcoala austriacă vieneză, căutându-se o definiţie şi ajungându-se la aceea că valoarea ar fi preţul mai mare sau mai mic care se pune pe un obiect. Şcoala vieneză a indicat o serie de factori care fac posibilă geneza acestei noţiuni: raritatea, dificultatea obţinerii. Şcoala psihologică a lui Ehrenfels încearcă să dea o accepţiune psihologică noţiunii de valoare, căutând să stabilească şi mecanismul sufletesc care o însoţeşte.

Durkheim adaugă un curent sociologic în studiul „Jugement des valeurs", arătând că valorile pornesc printr-o geneză psihologică, pentru a se obiectiviza, formând motive de coeziune sau de dezbinare socială.

A patra contribuţie este de natură logică (Goblot şi Sigwart). S-a arătat de aceştia deosebirea dintre judecăţile de existenţă şi cele de valoare. În primele constatăm ceva, iar în secundele apreciem, luăm o atitudine interesată, afectivă, Ribot spune că după cum avem o logică intelectuală, tot astfel există şi o logică a sentimentelor. Şi după Henric Mayers la baza logicii afective au stat tocmai judecăţile de valoare.

Cu aceste contribuţii problema era schiţată, o serie întreagă de tratate scrise despre ideea de valoare au făcut să se constituie o adevărată ştiinţă care formează un

capitol din Teoria cunoaşterii, Filosofie, Metafizică şi care ne va ajuta şi în Estetică 55.

Fenomenul de valoare disecat ne arată că nu există valoare fără afirmarea unei dorinţe, nevoia de posesiune, care pleacă din sufletul nostru. Freienfels spune că ar fi vorba de trebuinţele biologice, însă acest fel de a privi valorile este simplist, întrucât sunt şi nevoi pur spirituale. E adevărat că punctul de plecare pentru a ajunge la un proces de valorificare este o dorinţă, însă aceasta nu e de ajuns. Mai trebuie o relaţie între un subiect şi un obiect.

Este necesar ca cineva să dorească ceva, însă să fie din afara lui. Aceasta pentru că sunt şi dorinţe vagi, fără obiect, un dor de ceva nelămurit, care nu formează o valorificare. Pentru a putea să fie vorba de valoare trebuie să dorim un obiect şi avem deci un subiect care doreşte şi un obiect care este dorit. Dorinţele subiective, fără obiect nu formează valori, iar obiectele inedorite n-au valoare. Un obiect de aur care nu place cuiva n-are nicio valoare. Nu există obiect care să aibă valoare dacă nu este proiectată la supra lui o nevoie de posesiune. Un al treilea element necesar este raportul dintre subiect şi obiect. În primul rând este raritatea. Cu cât un lucru este mai rar cu atât este mai preţios (aurul, pietrele scumpe). Apoi vine dificultatea obţinerii. Dacă un lucru ni zise refuză, dacă este departe de noi devine preţios. În fine necesitatea renunţării, care ne obligă să nu avem un lucru, formează iarăşi o importantă putere de valorificare. Deci din punct de vedere al modalităţii ceea ce dă valoare este mai întâi obstacolul, apoi distanţa la care se găseşte de noi şi în fine raritatea. Privită astfel, valoarea pleacă de la un interes vital, eul nostru egoist fiind cel care formulează valorificarea, după cum există sau nu elementele interesate de apropiere. Evident că sub această formă valoarea nu are asemănare cu valoarea estetică 56.

XLVIII. VALOAREA ESTETICĂ

Este estetic ceea ce este degajat de orice interes, ceea ce nu vine în legătură cu cerinţele imediate, ci cu cele de lux. La valoarea estetică s-a ai uns printr-un proces de spiritualizare care a fost posibil prin reducerea treptată a fenomenului biologic. Primele valori sunt valorile mijloace, care ne dau satisfacţii imediate. Astfel sunt: banii, politica, valori instrumentale, care ne ajută să satisfacem nevoile noastre. Sunt însă valori care devin scopuri. Acestea sunt: valorile morale, estetice, adevărul 57.

Valoarea estetică este o spiritualizare a unor elemente anestetioe, interesate în sine58. O bucată muzicală este formată din elemente care luate separat n-au o valoare estetică. Aceste elemente însă strânse la ¡un loc formează o sinteză care este eliberată de orice interes. Sinteza, raporturile poliarmonice determină valoarea estetică. În afară de acestea, după cum remarcă Simmel, valoarea estetică este proiectată în afară, se depărtează de eul nostru, devenind astfel din ce în ce mai dezinteresată. Distanţa dezinteresează valoarea. Un lucru cu cât este mai aproape cu atât este mai obsorbant, în timp – ce dacă este departe capătă o spiritualizare, care se identifică cu valoarea estetică propriu-zisă.

O a patra caracteristică a valorii estetice este artificializarea imaginii. Pentru că lucrul nu este real, ci o simplă imagine, ne degajăm de interesul pe care-l purtăm. Un tablou care reprezintă fructe nu deşteaptă concupiscenţă, dorinţă, pentru că ne dăm seama că este doar o imagine. Scăpând de interesul imediat de poftă, putem să apreciem dacă e bine sau rău făcut, deci să valorificăm estetic. Acelaşi lucru în cazul unui nud. Înlocuirea realităţii cu imagini duce la aprecieri formale, dezinteresate.

În fine un ultim caracter al valorii estetice este că ea nu reiese din realitate ci din individualitate. Am văzut că o valoare e reală. În artă raritatea este dată prim

originalitate, adică poartă pecetea unui singur temperament artistic, şi aceasta face să fie de neînlocuit. Valoarea estetică se caracterizează deci prin unicitate, spre deosebire de cea economică bazată pe raritate 59.

XLIX. OBIECTIVAREA VALORII ESTETICE

După ce am definit ideea de valoare şi am văzut care sunt caracterele valorii estetice, vom examina acum fenomenul obiectivării valorii estetice.

Valoarea începe prin a fi un fenomen psihologic şi treptat tinde să se obiectiveze într-o instituţie. O valoare obiectivată devine o valoare socială care este un ideal pentru um grup, impumându-se chiar refractarilor60. Acest proces de socializare a valorilor care face dintr-un fenomen sufletesc, subiectiv, un fenomen social, obiectiv este determinat de doi factori: generalizarea care face ca valoarea individuală să fie însuşită întâi de un grup social restrâns, pentru a se extinde apoi cât mai mult şi obiectivarea, adică transformarea într-o realitate care se impune din afară, are o presiune. Acest mecanism se aplică şi valorilor estetice. O operă începe prin a fi o valoare individuală, pentru a deveni prin socializare a unui grup întreg.

J. CRITICA ARTISTICĂ

L. CRITERIILE

După ce am arătat care sunt elementele generale ale valorii estetice, să încercăm a indica o serie de norme cu ajutorul cărora să obţinem o ierarhie a valorilor. Cu alte cuvinte să stabilim criteriile cu care putem face critica artistică, adică valorificarea operelor de artă. Stabilirea unei table de valori care să permită o justă valorificare a unei opere întâmpină destule dificultăţi. În primul rând este deosebirea de gusturi. Prin generalizare şi socializare gustul individual poate să fie anulat în mare măsură, un grup de oameni căzând de acord asupra unei valori artistice. Vin apoi variaţiile în timp. Sunt valori care se

impun prin tradiţie. Altele au perioade de eclipsare, pentru a se impune din când în când unei colectivităţi. În al treilea rând dificultăţile sunt cauzate de felul de contemplare. Ştim că sunt două feluri de apreciere a obiectelor artistice: contemplaţia naivă, spontană prin care se gustă opera de artă fără preocupări de construcţie şi tehnică şi contemplaţia tehnică care îşi pune probleme în legătură cu realizarea formală, construcţia operei. Acest proces de valorificare a fost elaborat de Kant care a indicat posibilitatea logică a judecăţilor de valoare estetică, limitându-le la aspectul formal şi tehnic al unei opere. Mai este însă o judecată de înţelegere, de comprehensiune a operei de artă, pentru că nu putem aprecia ceva până când nu înţelegem. Procesul de valorificare este deci compus din două părţi. Un prim contact cu opera de artă, care me face să înţelegem despre ce este vorba şi apoi o contemplare tehnică. Esteticienii s-au întrebat dacă n-ar fi posibil să se găsească un singur criteriu pentru apreciere. Odată stabilit acest unic criteriu să se poată uşor stabili dacă o operă este rea sau bună, deci să se stabilească un fel de isaistem metric care să măsoare imediat şi automat valoarea unei opere de artă. Aceste străduinţe au rămas sterile, neputându-se găsi un criteriu unic. S-a trecut apoi la ideea unei multiplicităţi de criterii estetice. Încercările mai însemnate făcute în această direcţie au fost trei: a lui Taine, Freienfels şi Volkelt.

Taine ¿indică următoarele criterii de evaluare estetică:

a) Gradul de importanţă a caracterelor.

După cum în ştiinţele naturale speţele se clasifică după o anumită importanţă, tot astfel trebuie să procedăm şi în ordinea morală. Astfel sunt personaje descrise de autori sub un aspect trecător, apoi vin caractere mai importante şi apoi sunt caracterele etern omeneşti (Avarul. Don Quijote, Hamlet). Astfel o operă care tratează un

caracter etern omenesc este mai valoroasă decât una care tratează un caracter legat de un anumit moment. Acest criteriu este însă anestetic. Au fost opere care au tratat subiecte etern omeneşti şi s-au ratat, în timp ce există în istoria literaturii opere care au tratat un mic detaliu, dar reuşit din punct de vedere estetic.

b) Al doilea criteriu indicat de Taine este ceea ce numeşte el „gradul de binefacere a caracterului”. Se înţelege prin aceasta tot ce ajută la înălţarea spirituală a oamenilor. Eroismul, puterea de iubire, de sacrificiu au o valoare estetică mai mare decât caractere care strică unitatea socială. Acest criteriu este o transformare a primului şi este anestetic.

c) în fine al treilea criteriu al lui Taine este estetic şi este numit „gradul de convergenţă a efectelor”. Această lege este o reeditare a vechii legi formulate de Schelling, a concordanţei dintre fond şi formă.

Volkelt spune că nu se poate vorbi decât de o federalizare a criteriilor. El ia o parte din criteriile lui Taine şi mai adaugă câteva. În afară de acesta el studiază criteriile fie în momentul contemplaţiei, fie în ordinea obiectivă. Astfel că priveşte un aspect subiectiv şi unul obiectiv.

Prima lege în ordinea subiectivă este intuiţia încărcată de sentiment. O operă de artă este cu atât mai valoroasă cu cât cuprinde în ea mai multe posibilităţi afective. Cu cât intuiţia este mai bogată în sentimente cu atât valoarea operei este mai mare. O intuiţie bogată are nevoie de o serie întreagă de forme pentru a fi realizată şi astfel se ajunge la teoria acordului dintre formă şi fond. Există însă de la început o identitate între fond şi formă. Rareori forma este superioară fondului. Pentru ca forma să fie mai importantă este nevoie de o atenţie artificială aşa cum este de pildă la autori de tipul Malarmé, Valéry, Arghezi. În general însă potrivirea fond-formă există

printr-o predestinare «aşa «că a ¡spune că o operă trebuie să aibă o potrivire între fond îşi formă este o tautologie.

A doua lege a lui Volkelt tot în ordinea subiectivă este gruparea desăvârşită a intuiţiilor. Ele trebuie să formeze un tot organic. Un obiect estetic este cu atât mai reuşit cu cât se prezintă într-o dependenţă a părţilor.

Legea treia în ordinea subiectivă este că opera de artă e o iluzie conştientă. Cu cât o operă de artă este mai legată de realitate, deci cuprinde elemente anestetice cu atât are mai multe şanse de ratare.

Legea patra este o reeditare a legii caracterelor întâlnită la Taine. Această lege cere o semnificare omenească pronunţată, naturalismul trebuind să fie înlăturat, iar în loc de caractere individuale şi trecătoare să se trateze caracterele generale tipice şi eterne.

Freienfels ne-a dat o tabelă de criterii plecând de la subiect-obiect şi relaţia dintre ele. Criteriile în legătură cu obiectul sunt:

a) Calitatea: acordul dintre forme b) Cantitatea: raporturile numerice (varietatea în unitate)

c) Originalitatea: gradul de noutate al operei.

Criteriile în legătură cu subiectul care apreciază sunt:

a) Autoritatea: dacă o operă este găsită bună de către critici are şanse să fie bună; mulţi critici s-au înşelat însă în valorificările făcute.

b) Majoritatea. Este greu însă de admis acest criteriu pentru că de multe ori valoarea unei cărţi n-are nimic de-a face cu tirajul ei. O serie de opere care nu au fost apreciate de majoritate în timpul vieţii autorului s-au bucurat de mare succes după moartea sa. Deci majoritatea subiecţilor care apreciază nu pot indica valoarea artistică.

Criteriile în legătură cu raportul subiect-obiect sunt:

a) Intensitatea operei b) Adâincimea ei (insistenţa de tratare)

c) Rezistenţa în timp sau circulaţia.

André Gide cere ca o operă să se poată menţine măcar o viaţă de om. Este foarte greu să putem face pronosticuri asupra posterităţii. Opera lui Anatole France cu o mare circulaţie în timpul său, nu mai este deloc gustată azi. Deci pe aceste criterii nu ne putem baza.

După această prezentare a tabelelor de criterii propuse de Taine, Volkelt şi Freienfels, să căutăm să reţinem o serie de criterii pozitive. Pentru aceasta să ne întoarcem la capitolul care trata despre determinarea faptului estetic. Am arătat acolo o serie de criterii care caracterizau fenomenul estetic.

Un prim grup de criterii de valorificare ar fi deci acelea care respectă fenomenul estetic. Schiller a arătat că fiecare valoare presupune contrariul ei: adevăr-fals, frumos-urât şi că totodată are şi calitatea de a avea un rang într-o tabelă de valori. Pentru a stabili aceasta trebuie să ţinem seama că arta este o determinare a unui obiect în raport cu un subiect. Nu se poate gândi un obiect fără o raportare la un subiect. Schiller vrea nişte valori independente de noi, însă aceasta nu se poate fiindcă valorile nu sunt nişte idei platoniiene, nu au o existenţă în afară de noi. Nimic nu poate să aibă valoare în afară de conştiinţa noastră, după cum nu poate să aibă o valoare dorinţă difuză fără obiect. Nu putem stabili criterii zicând că vom pleca de la subiectivitatea noastră, dar nici esenţe de valoare nu putem găsi. Este nevoie de o obiectivare a valorii pentru a o salva de capriciile individualului şi aceasta se face prin fenomenul de socializare analizat de Simmel. Prin aceasta valoarea scapă de tirania eului, spiritualizându-se şi obiectivizându-se. Criteriile de valorificare estetică trebuie în primul rând să fie calitative, adică să ne arate dacă obiectul de valorificat este sau nu estetic. Prima grijă este deci să stabilim calitatea estetică, să vedem mai întâi dacă ne aflăm sau nu în faţa unui obiect

care are sau nu valoare estetică.

După ce am stabilit criteriile de calitate urmează să quantificăm, să stabilim gradul estetic. O operă poate să fie mai mult sau mai puţin estetică, stabilirea gradului trebuind să se facă cu ajutorul criteriilor cantitative. Deci criteriile după care se va face valorificarea artistică sunt de două feluri: de calitate şi de grad. Diviziunea nu e perfectă fiindcă în criteriul de calitate se presupune şi ideea de rang, iar criteriul de grad presupune o calitate estetică. Criteriile care stabilesc calitatea estetică sunt:

a) Transfigurarea estetică a realităţii. Nu există operă de artă care să se prezinte sub forma unei copii, imitaţii servile a realităţii. Orice operă de artă este prin definiţie antifotografică. Arta ţine de domeniul iluziei şi deci în primul rând trebuie să ne întrebăm dacă artistul a reuşit să transfigureze realitatea sau a imitat-o servil.

b) Al doilea criteriu care stabileşte calitatea estetică este să constatăm dacă în opera de artă se găseşte o realizare reuşită a intenţiilor primare, propuse. Opera de artă este o problemă în care fiind date anumite premise trebuie să ajungem la anumite concluzii. Autorul trebuie să interpreteze un material dat şi de aceea noi vom căuta să stabilim raportul dintre intenţia voită şi reuşită. Principiul reuşitei este şi calitativ şi gradual, fiindcă o operă poate să fie reuşită parţial sau total.

c) Al treilea criteriu – enunţat şi de Taine – este realizarea unui tot organic în opera de artă. Acest criteriu al convergenţei efectelor latente cere ca părţile să se supună întregului, să fie între ele o solidaritate perfectă, unitate în varietate.

d) Al patrulea criteriu cere ca opera de artă să aibă o tehnică personală. Criteriul stilului personal este indispensabil, nu poate fi neglijat chiar dacă toate celelalte condiţii: intenţionalitate bună, conţinut bogat, tratare reuşită, transfigurare a realităţii sunt îndeplinite. Este

absolut necesar ca opera să aibă o individualitate, în decursul tratării ei să se fi utilizat o tehnică personală.

Alt criteriu este proporţia sau dozajul elementelor anestetice. Ştim că este greu să înlăturăm din artă elementele anestetice care dau viaţă operei, fiindcă o operă pur estetică este fără răsunet în marele public, rămânând să fie gustată doar de un grup restrâns (poezia lui Valéry 61). Elementele anestetice trebuie însă bine dozate, pentru a respecta şi esteticul. Dacă ideile, şi concepţiile de ordin moral, religios, politic sunt prea mult dezvoltate, devin scop, atunci nu mai. avem de a face cu o operă estetică. Criteriul de artă va trebui să vadă dacă aceste elemente anestetice au întrecut sau nu măsura.

Al şaselea criteriu ţine de determinarea faptului estetic. Faptul estetic ne dă cunoaştere individualului şi este expresivă. Opera de artă nu trebuie deci să generalizeze, să sugereze concepte, oi trebuie să respecte individualitatea, expresivitatea.

În fine ultimul criteriu. este legat de calitatea plăcerii estetice produse de opera de artă. Moritz Gaiger arată că sunt două feluri de plăceri estetice: plăcerea frivolă, de moment şi plăcerea izvorâtă din contemplare, care angajează profunzimile eului nostru. Plăcerea produsă de un fox-trot şi o simfonie, de un dans stilizat şi o acrobaţie nu se aseamănă. Plăcerile uşoare sunt ajutate de senzualitate, în timp ce plăcerile adânci au ecouri profund morale. Gaiger arată că elementele de plăcere uşoară şi cele de plăcere adâncă sunt amestecate în opera de artă. Totul este chestiune de dozare. Dacă în o operă de artă predomină elementele de „Lust62” va fi o operă trecătoare, iar dacă vor predomina cele de plăcere adâncă (*Verglückung*) va fi o operă plicticoasă, obositoare. Este deci necesar să se stabilească gradul de dozare a elementelor facile cu cele grele.

Aceste criterii ne indică imediat dacă o operă este

sau nu estetică. Trebuie însă să vedem dacă o operă de artă este mai bună sau mai rea decât alta. Criteriile de gradualitate sunt: simplitatea sau complexitatea, bogăţia elementelor sau din contra sărăcia lor. Un roman de Tolstoi în care mişună atâtea personaje ne dă impresia de bogăţie. Acest criteriu este însă relativ, fiindcă sunt opere simple care pot să fie totuşi desăvârşite. Criteriul duratei ne indică de asemenea gradul de valoare. Sunt opere care durează decenii, altele care se uită imediat, uncie care au epoci de glorie, care se alternează cu epoci de eclipsă. Sunt opere literare pe care le citim o dată, în timp ce sunt altele pe care le citim de trei patru ori şi de fiecare dată găsim în ele ceva nou. Într-un fel simţim la douăzeci de ani şi altfel la patruzeci. Dacă totuşi cartea place în epoci diferite ale vieţii, atunci opera are şanse să dureze.

Un alt criteriu gradual este cel al intensităţii. Sunt opere care intră în sufletul nostru în mod lent, opere insinuante, care se păstrează în sufletul nostru multă vreme, iar altele care ne impresionează la început, dar se şterg repede din amintire.

Alt criteriu este probitatea sau moralitatea mijloacelor de realizare a operei. Sunt opere care cu un efect senzaţional la debut trezesc interesul prin demagogie, trucuri, pentru a cădea apoi în desuetudine, atunci când se descoperă trucul, maniera. Operele lui Pierre Benoît, Paul Madras, au căzut tocmai fiindcă erau opere de demagogie artistică. Alte opere nu plac dintr-odată, însă treptat li se recunosc calităţile.

În fine un criteriu căruia nu trebuie să-i dăm o prea mare importanţă este acela care judecă dacă o operă este sau nu adaptată la specificitatea timpului, a epocii. Am arătat altă dată că adaptarea la epocă înseamnă că opera ţine de ceea ce este trecător, seduce atât timp cât este la modă, dar odată trecută actualitatea nu mai are nicio valoare. Toate aceste criterii nu ar fi posibile dacă n-ar fi

însoţite de un element subiectiv care este gustul.

Gustul este o anumită sensibilitate înnăscută, care pe deasupra culturii, judecă dacă o operă este bună sau nu. Cu judecăţile de gust s-a ocupat Kant, înţelegându-le în sensul lui Pascal, care făcea deosebire între spiritul geometric, înarmat cu cultură, cunoştinţe şi spiritul de fineţe, care se dispensează de acestea. Spiritul geometric nu poate să prindă esenţele. În jurnalul fraţilor Goncourt cineva spune că Taine avea toate calităţile dar nu avea „miros”, îi lipsea sensibilitatea înnăscută. Putem să fim înarmaţi cu toate regulile stabilite de estetică şi-i tot, nu vom putea să apreciem dacă nu vom avea înnăscut acest dement care este gustul. Oameni simpli, dar cu gust vor putea să spună într-o expoziţie care sunt lucrările frumoase şi care sunt cele urâte, în timp ce oameni pregătiţi în estetică nu se vor putea descurca dacă nu vor avea şi această sensibilitate. În gust intră sensibilitatea, senzualitatea. Nu trebuie totuşi să exagerăm. Este nevoie pe – lângă gust şi de cultură. Nu voi putea să valorific, fără a face comparaţie şi aceasta nu se poate face decât prin cultură. Thibaudet spune că gustul depinde în mare parte de cultură, pentru că nu voi putea să fac judecăţi de comparaţie fără să am un material adunat şi aceasta nu se poate fără cultură. Gustul este deci un criteriu de valorificare, care ţine de o anumită ascuţime a sensibilităţii noastre înnăscute, fiind completat şi de cultură, care procură materialul necesar comparaţiilor.

LI. CRITICA ARTISTICĂ

Rămâne acum să ne ocupăm de critica artistică. Aceasta este o valorificare indicată de gust şi de judecăţile de valoare. Critica artistică este atât o operaţie intuitivă cât şi una intelectuală. Ea presupune cel puţin trei operaţii: o înţelegere, o explicaţie şi valorificarea, fiind o sinteză a procedeelor intuitive ale gustului cu procedeele raţionale ale judecăţii de valoare. Critica artistică nu se

aplică numai materialului pur estetic, ci se adresează totalităţii operei de artă, cuprinzând şi partea anestetică.

Critica se poate face în două feluri: indicând lacunele, ce ar mai fi trebuit să pună, aceasta în comparaţie cu alte opere, sau făcând o critică a calităţilor, arătând ce a adus autorul nou, interesant. Deci sau critică de defecte, sau critică de calităţi. Critica e mai bogată decât operele, pentru că fiecare din cei care gustă opera îi asociază un conţinut sufletesc, care este străin artistului. Acest fenomen a fost indicat de Fechner. O operă de artă este cu atât mai gustată cu cât poate trezi mai multe discuţii şi cu cât o operă este mai bogată în sugestii cu atât poate satisface cerinţe mai variate. În acest fel opera este necontenit falsificată. Dacă opera de artă ar fi privită numai prin intenţiile autorului, atunci cu siguranţă că ar avea o viaţă mai scurtă. Critica priveşte realitatea fenomenală, depăşind realitatea artistică.

Există cel puţin trei metode sau trei puncte de vedere în critica artistică.

1) Metoda explicativă, pozitivistă. Opera de artă fiind un efect, trebuie să aibă o serie de cauze şi critica literară sau artistică trebuie să le găsească. Acest principiu de critică a fost mult utilizat ajungându-se la mai multe feluri de explicaţie. Astfel este *critica psihologică*, care arată că opera de artă este produsul unei personalităţi şi a unei biografii. Între operă şi viaţa autorului există o dependenţă. Am arătat *în* alt capitol aceasta şi am văzut că opera este faţă de viaţă sau un fenomen de purificare, sau de împlinire a unor goluri din viaţă, în afară de biografie opera de artă este rezultatul unui temperament, a unei structuri artistice şi a unui moment anumit din viaţa artistului. Opera de artă faţă de viaţa autorului se realizează într-un raport unic. Critica psihologică reprezentată de Faguet întâmpină o serie de dificultăţi. Ea nu poate explica momentul creaţiei. A spune că un artist

obişnuia să se plimbe între orele opt şi orele zece, sau că se culca devreme sau târziu* aceasta nu explică opera de artă.

Tot o critică explicativă este cea *sociologică*, care explică opera artistică, prin mediu, rasă, elemente etnice. A fost întrebuinţată de Lançon, Deonna, Perget şi la noi de Gherea. Am arătat – atunci când am cercetat raportul dintre artă şi societate că un acelaşi mediu poate să producă opere variate. Nu ne interesează ce este comun la diferiţi autori ci căutăm să determinăm ce are fiecare specific. Acest fel de critică nu poate sesiza specificul. Ba este utilă pentru a explica epoci şi stilurr putând să arate de ce în Grecia a apărut un stil şi nu altul, de ce în Italia a luat fiinţă o şcoală şi nu alta după cum explică sancţiunea artistică, succesul dând indicaţii asupra fenomenului numit generaţia artistică. Thibaudet şi Călinescu au analizat în tratatele lor de estetică o serie de criterii, privind sistematizarea generaţiilor. Călinescu a ales arbitrar perioadele bianuale, însă în alte părţi s-au stabilit generaţii care pot explica tot ce e social în literatură.

Critica istorică este o diviziune a celei sociologice. Este o critică de documente, de erudiţie utilizând mult metoda filologică.

În fine este *critica tehnică* sau *critica propriu-zisă*. Aceasta este critica procedeelor şi mecanismelor estetice. Este o critică estetică normativă care apreciază, dar poate să existe şi una explicativă, care disecă şi arată care au fost procedeele întrebuinţate de artist, mecanismul, arătând cum a reuşit să scoată din materialul dat, efectele prezentate criticii. Aceasta este o critică a formei nu a conţinutului. În genere acest fel de critică este făcută de artiştii înşişi. A fost făcută în Franţa de Gide, Valéry, Baudelaire, Verlaine. Acest fel de critică rentează puţin. A fost utilizată mai mult în poezie reducându-se la examinarea foarte minuţioasă a foneticii. Critica tehnică

explicativă nu a reuşit pentru că fenomenul estetic este individual, nu poate fi descompus în elemente, pentru că dacă luăm elementele izolat constatăm că ele sunt anestetice, numai prin sinteză căpăfcându-se caracterul estetic.

Spre deosebire de critica explicativă este cea *comprehensivă*. Să facem acum deosebirea dintre a explica şi a înţelege. Cauzalitatea se poate explica, în timp ce prinderea sensului dintr-o idee se face prin trăire. Diilthey şi Spranger au formulat principiul acestei metode a trăirii, a comprehensiunii. A înţelege ceva înseamnă la te transpune printr-o simpatie simbolică. Precursorul acestei metode a fost Sainte-Beuve. Critica comprehensivă este o refacere a sensului operei, se aseamănă cu parodia şi ţine mai mult de eseu, de biografie, roman etc.

Al treilea fel de critică este cea *normativă*. Aceasta poate să fie dogmatică, stabilind aprioric prototipurile de frumos, valorificând opera după gradul de apropiere faţă de prototipul de perfecţiune. A fost utilizată de Schopenhauer, Hegel, Boileau, Maiorescu. Critica normativă a părăsit însă punctul de vedere dogmatic şi apropiindu-se de realitate a stabilit o serie de norme mai generale dând o critică interesantă aşa cum se prezintă de la Brunetière încoace.

Acestea ar fi cele trei feluri de critici din punct de vedere al metodei.

Mai există însă şi critici făcute după alte criterii. Astfel Thibaudet indică *trei feluri de critică după persoanele care apreciază*.

Este mai întâi o critică *spontană*, care se face de marele public, fără pretenţiuni, după bunul simţ şi gustul spontan. Rareori o carte a avut succes fiindcă un critic a impus-o printr-o judecată deosebită. Opera pătrunde în public prin persoanele anonime modeste, imponderabilele sociale, care iau contact cu opera de artă şi o difuzează

prin conversaţii. În Franţa discuţii interesante aveau loc în saloanele literare, care erau frecventate şi de oameni care se pricepeau în literatură, dar care nu-şi formulau părerile în scris. În zilele noastre locul saloanelor l-au luat cafenelele literare. Tot critică spontană putem socoti critica feminină şi foiletonismul, critica din gazete. De multe ori însă criticile scrise la cronica literară sau artistică a marilor gazete au fost scrise de profesionişti, astfel că s-a ajuns la o *critică profesionistă*. Acest fel de critică nu mai are un caracter frivol, ci este făcută cu erudiţie şi îşi pune probleme de clasificare şi i ordine. Deşi această critică este oarecum greoaie, că are însă pricepere, competinţă, comparaţie, ceea ce lipseşte criticilor improvizaţi.

În fine este *critica făcută de artiştii înşişi* (La critique des maîtres). Maiorescu a scris un articol în care arată imposibilitatea creatorului de a putea face şi critică. Fenomenul creaţiei presupune uitare de sine şi în acest moment orice critică paralizează elanul creator. Creatorul este subiectiv, „genus iritabile" r lipsinduii obiectivitatea şi comprehensiunea. Cu toate acestea creatorii pot să priceapă calităţile. Ei nu explică defectele ci calităţile, arătând ce este bun şi frumos. Acest fel de critică a frumuseţii începe cu Diderot, Chateaubriand, Gauthier.

Acestea sunt genurile de critică ilustrând câte va modalităţi de valorificare a fenomenului estetic.

K. CATEGORIILE

LII. CONSIDERAŢII GENERALE

Acest nou capitol, va trata problemele în legătură cu comicul, tragicul, sublimul etc. în vechile tratate de estetică aceste categorii estetice erau socotite drept nişte dozări ale frumosului. Combinările dintre urât şi frumos dădeau sublimul, tragicul, comicul.

Unii esteticieni susţin inutilitatea acestor categorii. Astfel Dl. Vianu consideră categoriile estetice ca făcând

parte dintr-o serie de probleme relative la conţinutul operei de artă, având deci un caracter anestetic. Acest punct de vedere este împărtăşit şi de Hamman, întrucât aceste categorii fiind întâlnite şi în viaţă şi în natură nu au un caracter pur estetic. Max Dessoir şi Volkelt susţin că aceste categorii ar putea să fie socotite jumătate estetice, jumătate în afară de estetică. Noi însă nu împărtăşim acest punct de vedere şi de aceea vom trata la cursul nostru problemele în legătură cu aceste categorii estetice63. Socotim că putem să le introducem în cadrul estetic pentru că deşi întâlnim aceste categorii estetice şi în natură, totuşi ele nu sunt decât proiecţiuni ale unui punct de vedere estetic mai vechi. Originea lor este estetică, fiind apoi aplicate vieţii, concepţia noastră despre viaţă fiind o concepţie teatrală.

E adevărat că filosofia a tratat apoi aceste categorii independent de artă, însă aceasta nu poate să fie un motiv pentru a le scoate din domeniul estetic. În afară de acest motiv comicul, tragicul, sublimul, sunt probleme estetice pentru că presupun o tratare formală pur estetică. Dacă ar fi numai probleme referitoare la conţinut atunci ar însemna că tratarea lor estetică poate să fie identică. Aceasta nu se întâmplă, fiecare categorie cerând o tehnică specială, adaptată, procedeele care convin comicului fiind cu totul diferite de cele care convin tragicului ş.a.m.d. În al treilea rând aceste categorii pot să reiasă din tratarea estetică, fără nicio referire la conţinut, ¡numai din formă. Comicul muzical reiese numai din formă, ceea ce ne îndreptăţeşte să conchidem că dacă forma poate reda aceste categorii, ele trebuie să aibă o existenţă estetică în sine.

Dl. Vianu spune că tragicul şi comicul sunt aspecte anestetice pentru că se demodează, devin anacronice. În timpul renaşterii comicul era categoria cea mai des tratată pentru ca după un timp să nu mai fie de actualitate. Am

văzut însă că acest fenomen se întâmplă şi cu formele pe care le-am admis în cadrul esteticii. Formele se demodează, îşi pierd şi ele actualitatea. Astfel o mulţime de decoraţiuni de formă care făceau farmecul rococoului, barocului nu mai sunt admise de estetica actuală. Deci fenomenul demodării nu poate anula caracterul estetic.

Este adevărat că toate categoriile estetice au la bază filosofia generală, – ele fiind o atitudine în faţa vieţii (Weltanschauung). Aceasta însă nu poate justifica o scoatere a lor din câmpul preocupărilor estetice, pentru că noi am admis că nu poate să existe o completă autonomie estetică, admiţând că arta preface concepţii de viaţă, atitudini ale autorului, fără să reuşească însă pe deplin. Fenomenul estetic nu poate avea o completă autonomie.

Comicul, tragicul, sublimul pot să fie şi în natură şi în artă după cum frumosul poate să fie natural sau artistic.

Deşi legăturile acestor categorii cu viaţa nu pot să fie tăgăduite, fiind vorba de atitudini ale eului nostru, caradterizând reacţiunile faţă de lumea exterioară, ele rămân totuşi în cadrul estetic.

Lalo face o clasificare a categoriilor estetice, având drept criteriu echilibrul armoniei estetice. Atunci când armonia se realizează în plin avem frumosul şi graţiosul, iar când ea este căutată, dibuită avem tragicul şi dramaticul, iar când armonia este pierdută avem comicul şi burlescul. O astfel de clasificare este însă inuitilă şi de aceea nu vom insista asupra ei trecând direct la analiza acestor categorii, începând cu comicul 64.

LIII. COMICUL

Categoria comicului a fost tratată de următorii esteticieni şi filosofi: Kant, Schopenhauer, Bergson, Volkelt, Lipps, Höffding, Froebes, Lindworschi, Vladimir Janchelevici, Ribot, Dumas. Nu vom vorbi despre râs, care este o problemă de psihologie. În analiza noţiunii de comic deosebim trei probleme: atitudinea comică, mecanismul

comic şi varietăţile comicului (ironia, spiritul, grotescul şi humorul).

Discutând *atitudinea comică* trebuie să facem deosebirea între reacţiunea *grava* şi *cea uşuratică* (nu în sens pejorativ) în faţa problemelor vieţii. Unii trec prin viaţă grav, pedanţi, alţii privesc viaţa mai uşor, fără impresii de adâncime. Această deosebire de atitudine nu intră în cadrul atitudinii comice. Reacţiunea gravă este atunci când luând contact cu un fenomen, îl raportăm la totalul din care face parte, iar reacţia uşuratică este atunci când privim fenomenul în individualitatea lui, fără vreo raportare la totalitate. Sunt oameni care ori de câte ori percep un fenomen, nu-l percep în sine, ci se gândesc că el este un detaliu dintr-o totalitate care-l conţine, sau că este un atribut al unui întreg. Aceasta este reacţiunea gravă. Dimpotrivă atunci când socotim un fenomen în sine, avem reacţiunea uşuratică. În general reacţiunea gravă este tragică, pentru că îşi pune întrebări de ansamblu asupra existenţei, pe când reacţiunea uşoară se mulţumeşte cu obiectul în sine, fără a face un proces de totalizare. În timp dacă ne oprim la momentul cu care suntem în contact avem o reacţiune uşuratică; dacă legăm însă clipa prezentă de etapele trecutului şi a viitorului avem o reacţiune gravă. Volkelt observă că în timp ce comicul este instantaneu, tragicul se desfăşoară, merge spre un deznodământ, presupunând luptă şi efort.

Primul caracter al comicului este deci o atitudine uşoară în ţaţa vieţii, în sensul că fenomenele sunt gândite în sine, fără să fie asociate cu altele.

Al doilea caracter este inversiunea în valorificare. Comicul presupune o anumită judecată de valoare, care este o inversiune faţă de valorificarea obişnuită. Im comic se observă întotdeauna aspectul mic al unui lucru mare. Importanţa unui lucru este compromisă prin indicarea unui defect minuscul. În atitudinea comică, ridicolul primează

oricare ar fi valoarea şi importanţa unui lucru. Contra ridicolului se luptă foarte greu, întrucât un om făcut ridicol la început cu greu mai poate să-şi revină. Au fost numeroase cazurile în care discursuri pretenţioase au fost compromise printr-o vorbă de spirit.

Al treilea caracter este eliberarea din ordinea naturală a lucrurilor, *introducându-se hazardul*. Tragicul este o constrângere a fatalismului, contra căruia nu ne putem opune, în timp ce în comic situaţii foarte dificile se rezolvă brusc printr-un lucru de nimic. De aici sentimentul de eliberare din determinism şi fatalitate care însoţeşte comicul, prin introducerea elementelor de hazard.

Al patrulea element este sentimentul de dispreţ. Atitudinea comică presupune o subevaluare a acelui de care râdem. Râdem de ceva care nu ne mai ameninţă, care poate să fie ţinut la distanţă, pe care-l dispreţuim. Deci în fenomenul comicului este totdeauna presupusă superioritatea celui care râde.

Apoi comicul este un fenomen de lux. Râdem când nu avem griji, preocupări de interes vital. Comicul este şi o sancţiune socială. Bergson spune că râsul e o pedeapsă uşoară. În rândul pedepselor, sancţiunea comicului vine în rândul al treilea după cele juridice şi morale. Această sancţiune este difuză, uşoară, platonică şi nu e generală pentru că unii pot râde alţii nu, motivul comicului fiind personal. Totuşi atunci când comicul produce ridicolul, sancţiunea este destul de gravă.

Comicul apare de obicei la oamenii reci, care nu sunt capabili de înduioşare. Atunci când apare simpatia ne înduioşăm şi nu mai râdem. Când sancţionăm pe cineva prin comic, înseamnă că nu-l înţelegem, nu putem să ne transpunem în situaţia lui. Biografii arată că oamenii care au cultivat comicul, au fost oameni uscaţi, reci care treceau uşor peste suferinţele altora. Din aceste elemente se capătă atitudinea comică, formând o concepţie despre

viaţă, o interpretare generală asupra vieţii, aşa cum vom vedea că se întâmplă în cazul umorului.

Recapitulând, ideea de comic se determină prin următoarele caractere: O reacţiune uşoară în faţa fenomenelor; considerarea individualului; disocierea momentului prezent de legătura cu trecutul şi viitorul (Carpe diem); inversiunea valorificării, prin reducerea unui lucru mare la ceva mic, bagatelizarea a ceea ce este serios şi grav; eliberarea de sub rigurozitatea determinismului, comicul ţinând de hazard, ceea ce dă un sentiment de libertate; suspendarea urgenţei necesităţilor vitale, comicul fiind un fenomen de lux; atitudinea de dispreţ, râsul fiind o pedeapsă uşoară; lipsa de emoţionabilitate.

Să examinăm acum *mecanismul de realizare a comicului*. Încercările de a explica comicul sunt numeroase. Ele pornesc de la Anistoitel şi ajung până la Bergson. Fiecare explică în sine o altă speţă de comic, dar toate au ceva comun. Toate înfăţişează mecanismul comicului drept un efect de contrast a doi termeni de importanţă egală, care se rezolvă printr-un sentiment agreabil. Teoria susţinută de Kant spune că obţinem efecte de comic ori de câte ori o pretenţie sau o iluzie de pretenţie, de la care aşteptam o realizare se degradează brusc într-o nulitate, în nimic. De exemplu sforţările unui clovn care vrea să sară peste un cal, dar care după ce se avântă culege un fulg de pe spatele calului. Este deci o pretenţie care se reduce la nimic, o valoare care se degradează brusc. Aici comicul presupune două momente: unul de încordare (pretenţia clovnului de a sări peste cal), urmând brusc un moment de uşurare, fenomenul se rezolvă printr-un fleac (clovnul ia un fulg de pe spatele calului). Aşadar comicul naşte dintr-o alternare între o încordare şi o relaxare, însă cu condiţia ca această relaxare să urmeze brusc încordării.

Teoria susţinută de Schopenhauer spune că ori de

câte ori subsumăm un obiect la o unitate cu care nu se potriveşte obţinem comicul.

Mai este faimoasa teorie a lui Bergson, care scoate din comic un efect de contrast între viu şi mecanic, între viaţă şi formalism. Ori de câte ori aşezăm un efect mecanic pe un substrat viu căpătăm un efect de comic. Acest mecanism este numit „le mécanique plaqué sur le vivant" şi se poate reduce la întrei aspecte: cicăliitorul care revine mereu (jucăria „dracul cu resort"); adunarea în jurul unor evenimente heterogene (bulgărele de zăpadă). De exemplu un grup de oameni care iau parte la întâmplări ce n-au nimic comun cu ei; comicul de caracter, care constă într-o anumită rigiditate a oamenilor.

După Bergson comicul poate să fie: de mişcare, cuvinte, caractere, sau de formă şi Bergson reuşeşte să dea exemple pentru fiecare. Comicul formei reiese dintr-o deformare a realităţii, atribuirea a ceva care nu există. Când cineva se face că şchioapătă, devine comic, având de-a face cu o deformare a realităţii, întrucât el nu e şchiop. Comicul de mişcare presupune o atragere de atenţie asupra fizicului unui om într-un moment în care este în joc moralul său. Este comic strănutul la un mare orator, în timpul discursului, pentru că deşi moralul său este pe primul plan apare un efect fizic, strănutul. Acelaşi efect apare când forma ia locul fondului, adică se dă o atenţie excesivă aspectului mecanic. Aşa de pildă unul din eroii lui Molière spune că e mai bine să mori după legile medicinii, decât să trăieşti în contra lor. Um alt exemplu de comic care iese din predominarea formei este următorul: un vas naufragiază şi un mic grup se salvează cu o barcă. La mal vameşii, în loc de ajutor, îi întreabă dacă nu au ceva de declarat la vamă.

Bergson exagerează însă când spune că noi râdem de oricine are caracter. Acesta nu este un adevăr pentru că rigiditatea şi caracterul nu produc comicul decât atunci

când devin ticuri, automatisme de caracter, trecând în patologic. De obicei un om de caracter este stimat, inspiră respect. Toate teoriile au comun această alternanţă, terminată brusc printr-o surpriză agreabilă.

Am văzut că atitudinea comică se caracterizează printr-o uşurinţă, prin fortuit, am arătat mecanismul prin care se produce fenomenul comic. Urmează să trecem în revistă diferitele aspecte ale fenomenului comic, analizând pe rând, spiritul, ironia, burlescul, grotescul şi umorul.

I. *Spiritul*, este un comic produs prin cuvinte, reieşind dintr-o anumită împreunare a cuvintelor, exprimate printr-un mecanism special. De la început precizăm că nu orice comic produs de vorbe este un spirit. Atunci când cineva pronunţă un cuvânt şi face pe auditor să râdă de el, nu avem de a face cu un spirit. Pentru a fi spirit comicul produs de un joc de cuvinte trebuie să se răsfrângă asupra unei terţe persoane, să ne facă să râdem de altcineva.

Spiritul exprimă ceva în mod voit, deşi în general un spirit bun este spontan. Cineva este spiritual când are ceea ce se numeşte prezenţa de spirit, uşurinţa de a răspunde prompt. Spiritul are un caracter de intenţionalitate, o voinţă de a răspunde cuiva. Spiritul este un aranjament de cuvinte care trebuie să pară voit. În afară de aceasta spiritul este un comportament teatral. Bergson spune că spiritul este un mod dramatic, de a gândi, presupunând un dialog şi o galerie care ascultă. Spiritul este deci un mod de a vorbi „sub specie theatri”. Publicul poate lipsi, însă prezenţa sa se presupune, cel care face un spirit presupune că este cineva care l-a apreciat. În general spiritul e un joc de curse, o întrecere de replici, scopul fiind ca printr-o replică potrivită să reduci la tăcere pe adversar. Spiritul practicat prea des, în orice loc şi în orice ocazie duce repede la saturaţie.

În spirit intră de asemenea ca element principal o

concentrare de atenţie. Voim să facem un spirit şi prin aceasta atragem atenţia asupra unui efeot. Aranjarea cuvintelor în fraza spirituală necesită fie o izolare a unor cuvinte, fie o anumită reflectare asupra lor, în aşa fel încât atenţia să fie îndreptată asupra cuvintelor care dau maximum de efect spiritual. Unii autori au comparat spiritul cu reclama. Reclama întrebuinţează procedee speciale pentru a atrage atenţia asupra mărfii. Spiritul are ceva din reclamă pentru că prepară atenţia încetul cu încetul, până la deznodământ, care produce comicul. Aranjarea cuvintelor în fraza spirituală se face de aşa manieră, încât ele să fie ajustate rapid, precis şi unic, dând limpresiia de necesitate matematică. Un joc de cuvinte care nu are o ajustare rapidă, care lasă impresia că aranjarea cuvintelor se mai putea face şi în alt fel, nu se impune de la sine şi pnin aceasta nu mai e spirit. Spiritul este o replică, un răspuns şi este legat de o persoană anumită, de cineva pe care îl cunoaşte. Spiritul poate să fie o confidenţă, deoarece presupune o serie întreagă de elemente personale: sarcasm, umor, dispreţ. În rapiditatea şi efemenitatea lui, spiritul cuprinde şi o concepţie despre viaţă. Freud araită că spiritul în mecanismul lui inconştient, poate să descopere multe aspecfte ale firii noastre. Persoanele care au în firea lor tendinţa de a face spirite, merg până acolo încât îşi compromit interesele, numai pentru a plasa un spirit reuşit la adresa cuiva.

În spirit este întotdeauna o interferenţă de sensuri. Unul din ele parazitar, ascuns apare brusc şi tinde să ia locul sensului principal, obişnuit, curent. Dacă acest sens parazitar se reduce la nimic, se produce comicul datorită mecanismului cunoscut, al reducerii la nimic a unei pretenţii. Dacă sensul parazitar se impune parţial, cuvântul de spirit se transformă într-un paradox, care conţine un minimum de adevăr. De pildă când Taleyrand spune că „tot ce este exagerat se anulează” avem de-a face

cu un paradox. Sensul principal, că tot ce este exagerat este important, a fost înlocuit parţial de sensul că ceea ce este exagerat este nul. De asemenea introducerea unei idei abstracte, a unui sens neobişnuit, într-o frază cunoscută, comună produce spiritul. De exemplu fraza „nu mănânc între cele două mese" este des întrebuinţată. Un leneş spunând însă „nu lucrez între cele două mese", introduce un sens neobişnuit şi produce prin aceasta efectul de spirit.

Spiritul este produs şi atunci când în locul unui sens propriu se pronunţă unul figurat, sau invers. Tot astfel atunci când un simbol este înlocuit cu ceva material. Un procedeu curent peintru producerea spiritului este inversiunea. De asemenea spiritul reiese din cuvinte care au o semnificaţie deosebită, dar se apropie mult ca sunet. De exemplu nevastă-nefastă. În fine spiritul se obţine atunci când pentru ceva solemn întrebuinţăm o expresie trivială, sau când în locul unui lucru poetic, aducem unul prozaic. În genere deci spiritul reiese dintr-un joc de sensuri al unor cuvinte aranjate voit, cu un anumit scop, legate de o personalitate, dând impresia de precizie şi de înlăturare a oricărei alte posibilităţi de combinare.

II. *Umorul*. Acest cu vânt din punct de vedere etimologic vine de la „humeur" (secreţie internă). Cum aceste secreţii au proprietatea de a schimba dispoziţia omului, încetul cu încetul cuvântul umor trece de la un sens fiziologic la unul psihologic. Umorul are la bază un sentiment amestecat, adeseori cu elemente contradictorii, durere cu plăcere, entuziasm urmat de deprimare totală. Umorul se bazează deci pe sentimente compuse. El amestecă seriosul cu glumeţul, tristeţea cu veselia, simpatia cu antipatia. În romanele lui Dickens sunt atâtea personaje odioase, dar în acelaşi timp simpatice. Din aceste amestecuri de sentimente rezultă unul nou de totalitate care este umorul.

Mecanismul umorului se bazează pe o simulaţie, forma comică ascunzând un foind trist. Un proverb francez spune în acest sens: „iau um aspect vesel pentru ca să nu izbucnesc în plâns”. Deci în umor râsul maschează un sentiment grav, trist. În umor gluma se face pentru a ascunde o situaţie disperată, pentru a nu cădea pradă depresiunii totale. Fiind um sentiment /total şi amestecat, umorul este şi realist. El este cel mai apropiat de desfăşurarea obişnuită şi normală a vieţii. Dacă viaţa este amestecată, ea nefiind nici aşa de tragică, nici aşa de comică pe cât pare, ci este un amestec, atunci umorul, care conţine aceste elemente, are şanse să se apropie mai repede de realitatea vieţii. Umorul este o categorie estetică realistă, explicând mai uşor mecanismul vieţii, considerând-o aşa cum este. El ne deprinde cu aspectul fenomenal al vieţii, nepunându-şi întrebări care să depăşească acest fenomen, luând şi binele şi răul aşa cum sunt. În fine umorul nu este o categorie dogmatică, care să admită numai anumite viziuni formale, ci lasă elementele de valoare ale existenţei, să se amestece în diferite dozaje.

III. *Burlescul*, este o formă de comic în care o valoare sau o pretenţie de valoare este redusă la ceva trivial, care ţine de animalic, de funcţiile fiziologice: foame, sete, instinct sexual. Unii au explicat burlescul drept un fenomen de reducere bruscă a sublimului la trivial. Ori de câte ori o pretenţie ideală se sfârşeşte printr-un fenomen care ţine direct de funcţiile biologice avem burlescul. Marii lacomi, marii băutori, care fac din mâncare şi băutură scopul existenţei lor, clovnii, revistele teatrale produc fenomene de burlesc.

Această categorie de comic apare şi atunci când personajele mari ale istoriei sunt ¡trivializate. De pildă în unele cabarete pariziene se joacă reviste în care Napoleon apare cu pantaloni scurţi. În fine burlescul conţine şi un element de cinism. Cinismul nu e numai o indiferenţă faţă

de frăgezimile vieţii, ci este şi o reîntoarcere la primitivitate, combatere a tot ce este modernism. În acest sens Rousseau, care preamăreşte naturalismul este un cinic, Bergson pare un cinic pentru că protestează contra fenomenului de civilizaţie profesând o reîntoarcere la primele surse ale vieţii, care au fost alterate de societate. În acest sens burlescul este cinic pentru că agreează gluma groasă, parodia şi râsul grosolan.

IV. *Grotescul*, este exagerarea unui caracter individual, exagerarea caracteristicului, fiind foarte vecin cu fantasticul. Dacă cineva are un mic neg, într-o caricatură apare cu un neg care întrece dimensiunile persoanei. Grotescul se apropie de urât pentru că exagerarea până la monstruozitate, iese din cadrul frumosului. Formele de grotesc sunt: caricatura în desen şi pamfletul în literatură. Caricatura a început prin exagerarea unui defect fizic, ajungându-se până la deformare, pentru a compromite pe cineva. A doua perioadă a caricaturii se caracterizează prin ¡tratarea unei fizionomii, în legătură cu o trăsătură morală, iar în a treia perioadă se izolează un caracter, în timp ce toate celelalte trec neobservate. Astfel se insistă asupra ambiţiei, vanităţii, însă nu prin¡tr-o reprezentare plastică, nu printr-o exagerare, ci prin izolarea acestor trăsături de caracter în anumite situaţii.

Pamfletul a fost de asemenea la început o batjocură legată de fizicul cuiva. Personaje importante sunt prezentate ca având infirmităţi sau deformări fizice. În a doua perioadă cu La Rochefoucauld şi Clemenceau, se face critică mai mult în ordinea morală: vanitatea, prostia. În fine în a treia perioadă se caracterizează prin reducerea la absurd a acţiunilor unui om politic.

V. *Ironia*. În această formă de comic printr-o formă serioasă, gravă se expune un fond uşor, banal. Ironia a avut o istorie glorioasă. Începuturile ei sunt depărtate.

Socrate, în discuţiile sale cu tineretul reuşea să strălucească întrebuinţând ironia, din care cauză a fost acuzat că perverteşte tineretul. La Socrate ironia avea două semnificaţii – după cum reiese din scrierile lui Platon – o apărare faţă de cei care nu respectau delicateţea interioară a sufletului său, şi în al doilea rând avea un rol pedagogic, făcând mai uşor accesibile unele chestiuni, discipolilor săi. A doua epocă a ironiei este în vremea *romantismului german*. Esteticieni ca Schlegel şi Jean Paul Richter vorbesc despre ironie, care este socotită drept o concepţie despre viaţă, întrucât ironia socoteşte că toate lucrurile sunt trecătoare şi că nu trebuie să ne legăm adânc de nimic. A treia epocă se caracterizează prin combaterea ironiei de către teologi, care o considerau drept un fenomen de batjocură, de meschinărie, care nu ia numit în serios.

Caracterele principale ale ironiei sunt: o conştiinţă ascuţită, o lipsă de gravitate faţă de lume şi viaţă, o răsturnare a valorilor şi o atitudine „per contrario”. Ironia nu adânceşte lucrurile, rămâne o atitudine superficială, între cea diletantă şi cea amatoristă, neepuizând conţinuturile. În ironie intră o doză de cinism şi de indiferenţă sentimentală. Ironicul socotind că lucrurile sunt trecătoare, nepunând bază pe esenţa lor va reuşi ca în viaţă să nu aibă surprize de nicăieri. Ironicul trăieşte după o lege de economie, nu se iroseşte şi nu se fixează.

Ironia mai presupune o simulaţie, expresia fiind alta decât fondul, efeotul estetic fiind scos prin mijloace teatrale. Ironicul în fond are o conştiinţă prea clară pentru a avea pasiuni, este nesentimental şi sceptic.

S-a repetat până la banalitate că trăim într-un nou ev mediu. S-a zis să trăim concepţia apocaliptică a existenţei, care este înconjurată de o serie întreagă de forţe fatale care îndeamnă pe om da păcat, care de cele mai multe ori îl condamnă la o expiaţiune fără sfârşit. Consideraţiunile

metafizice asupra fenomenului morţii au căpătat o mare importanţă. În fine gustul pentru tragic este aşa de mare, încât devine aproape o categorie estetică prin sine însuşi, nu prin fenomenul totalitar. Pentru multă lume aspectul estetic este totdeauna însoţit de un aspect tragic şi o piesă de teatru, o simfonie, o carite nu este considerată frumoasă dacă nu cuprinde o frământare adâncă, de tragism. Aşadar vechiul râs al secolului trecut a încetat pe buzele secolului nostru. Apare rar un râs searbăd fără ecou în viaţa de toate zilele.

Din lecţiunile despre comic am văzut că el devenise o interpretare a vieţii. Ironia cu scepticismul ei era un obicei pentru înaintaşii noştri, care o ridicaseră până la ideea de valoare. Această trăsătură comică care a caracterizat secolul trecut, ni se pare a fi determinată în primul rând de prosperitatea secolului XIX, care aduce de la sine veselia. Era o veselie organică, după cum râsul fiziologic este fără cauză. Oamenii râd din plăcerea pricinuită de viaţă şi secolul trecut a fost un secol fericit, cu o psihologie specială pentru satisfacerea acestui fenomen de comic. Dar mai era şi altceva. Credem că fenomenul comic a fost legat de triumful individualismului. Am arătat cum concepţia de cunoaştere 65 a comicului pleca de la ideea unei ieşiri din ordinea naturală a vieţii, din determinism. Fiecare domeniu ştiinţific era oarecum independent determinând o atmosferă generală de lindividualism. În <al doilea rând, comicul, prin sentimentul de superioritate pe care-l afirmă cel care râde, este un sentiment de dispreţ. Toţi acei ironici ai secolului trecut nu erau altceva decât nişte profund orgolioşi.

Deodată la începutul secolului nostru această atmosferă se schimbă într-una tragică.

Prima observaţie care se impune când studiem tragicul este actualitatea sa care iese din evenimentele pe care le trăim: război, revoluţii, transformări, şi mai ales din

atmosfera generală de interpretare a vieţii care se orientează în sensul tragismului. Am văzut care era orientarea secolului trecut. Reacţiunea produsă a fost cauzată de un fel de presentiment, o presimţire profetică a unor schimbări fundamentale ce aveau să vină. Astfel de manifestări apar regulat în preajma marilor prefaceri.

Apoi fenomenul de lichidare a individualismului a minat ultimele forme de comic care dăiinuiau sub forma ironiei, înlocuiodu-le cu această reacţiune de tragic. Individualităţile puternice simt o imposibilitate de încadrare în noua civilizaţie, care se formează, simt că «trebuie să se contopească să devină un număr, un anonim şi au o groază pentru integrarea în mulţime. Tragismul este reprezentat sub forma pretenţiei de a rămâne liber. Nietzsche a arătat care este cea mai înaltă formă de superioritate individuală. Când aceste individualităţi sunt nevoite să intre cu un rol modest în societate, să se asimileze la un număr de ordine oarecare, simt un sentiment penibil de copleşire, de absorbire, de fatalitate care duce la tragism.

La atitudinea tragică mai duce şi sentimentul de singurătate, omul de rând suferind atunci când nu este suficient încadrat, pentru că nu poate să rămână singur cu problemele şi grijile lui, dorind o înserare într-o ordine care să-l cuprindă. În locul filosofiilor care puneau în valoare individul cunoscător, susţinând că lumea exterioară nu există fără subiect, vin filosofiile care fac o legătură între subiect şi obiect, pentru ca în secolul XX fenomenismul să lupte în contra psihologismului şi istorismului, suprimând valoarea individualului şi topindu-l în univers. Esenţele, conceptele care animă realitatea depăşesc pe individ, iar structuralismul înlătură toate veleităţile individualului, dând importanţă întregului. Se impune realismul, valorile se obiectivează până la entităţi (Schiller), toate filosofiile totalitari st e şi realiste neavând

alt sens decât să dea omului un sentiment de încadrare în univers, punându-l în contact cu existenţa.

Dim aceste tendinţe reies însă o serie de consecinţe de tragic filosofic. Acesta reiese şi din antinomiile dintre posibil şi real, finit şi infinit, general şi individual. Orice acţiune omenească se găseşte în alternativă de a alege între o soluţie sau alta. Dar orice alegere înseamnă determinare, identificare, introducere într-o formă. Nimic nu seamănă mai mult cu sinuciderea decât opţiunea. Fixarea cere o realizare în forme precise şi fiind astfel eliminate toate celelalte posibilităţi, înseamnă că avem de a face cu un fel de moarte, fiindcă viaţa e finită şi odată fixat nu poţi decât să rămâi la o formă, să te rezumi la un nimic. Însă expectativa nu dă bucuria alegerii, alternativă continuă fiind şi ea tragică, după cum şi fixarea este tragică 66.

O serie de valenţe tragice ies din aspectul ontologic. Este antinomia dintre etern şi prezent, dintre ubicuitate şi unitate. Când ne fixăm renunţăm la toate posibilităţile de viaţă şi de participare la existenţă. Limitarea face viaţa monotonă. Nevoia ontologică de unitate are la bază această fixare într-o determinare precisă. Fixarea este mizarea pe o singură posibilitate şi aceasta se face pe preţul unei nostalgii. Maurice Barrés arată tristeţea cauzată de imposibilitatea de a fi totul, de a satisface mai multe existenţe. Timpul poate produce tragicul aşa cum a arătat Kierkegaard. Timpul ajută la fixarea unei existenţe precise. Noi suntem înlăuinferul existenţei (Sein) şi în existenţa de aici (Dasein), care se cuprinde în existenţa generală (Weltsein). Dar faptul că suntem într-o existenţă înseamnă că de la început ne îndreptăm către moarte. Această teorie foarte curioasă are origini diverse, plecând din – teologia medievală.

În afară de acest tragism al existenţei, apare tragicul moral. El se înfăţişează în două forme: ca un sentiment de

singurătate, de izolare a individului faţă de mulţime şi o altă formă dată de multiplicitatea eurilor noastre şi de contradicţiile lor simultane. Eroii lui Corneille sunt caractere bine închegate, însă obişnuit omul mu prezintă o astfel de unitate, complexitatea eului nostru ducând la o serie de disonanţe. Eroii lui Dostoievski şi ai lui Gide se contrazic, nu sunt suflete închegate. Ele oscilează între demoniac şi angelic, păcat şi inocenţă.

Rezumând, tragicul modern se caracterizează prin o criză a individualităţii, o oroare faţă de încadrarea colectivă şi în acelaşi timp o oroare faţă de singurătate. Tragicul este o concepţie caracteristică formelor de tranziţie a culturilor67, o stare de alarmă. Această stare de tensiune nu poate însă dăinui şi se va ajunge din nou la acceptarea existenţei aşa cum este, concepţia umoristică, care este o îmbinare de tragic şi comic, ajungându-se astfel la o împăcare cu existenţa.

Să examinăm acum determinarea estetică a tragicului. Nu putem să vorbim de tragic fără să-l socotim în legătură cu o concepţie generală despre viaţă. Este foarte greu să-l putem izola într-o accepţie pur estetică. Putem vorbi de un tragic al conţinutului, după cum putem vorbi şi de unul al formei, al tehnicii. Aristotel defineşte tragicul drept un amestec de milă şi de frică, aceasta fiind o definiţie psihologică. În afară de aceasta Aristotel mai socoteşte tragicul drept un mijloc de purificare, de catharsis, întrucât asistând la o serie de sentimente brutale ne eliberăm de pornirile josnice. După Schopenhauer, tragicul nu ar fi decât o afirmare a suferinţei imanente vieţii. După el tragicul semnifică triumful ideilor chiar dacă cel care le-a susţinut a căzut.

Pentru a putea ajunge la o definiţie obiectivă a tragicului trebuie să-l deosebim de patetic şi de tristeţe. Tristul şi pateticul, prin faptul că reuşesc să ne mişte se apropie oarecum de partea psihologică a tragicului,

tristeţea şi pateticul fiind sentimente care întovărăşesc tragicul, nefiind însă însuşi fenomenul tragic. O piesă ca „Dama cu Camelii” ne produce un sentiment de tristeţe, iar alte piese ne produc groază şi teroare. Acestea n-au nimic comun cu tragicul. După cum a remarcat Max Scheler, tragicul se percepe fără emotivitate, cu un fel de răceală şi chiar cu seninătate. Tragicul rămâne detaşat de eul nostru, ca un aspect obiectiv. Nu se produce în percepţia tragicului un dezechilibru de ordin afectiv, tragicul fiind mai mult un aspect de valoare.

Privind fenomenul tragicului obiectiv, pentru a-i prinde esenţa, el ne apare ca o formă de destin a unei personalităţi unitare. Gabriel Marcel arată că această personalitate poate să fie un colectiv, o familie sau chiar un popor. Pentru a ajunge la tragic trebuie să avem o personalitate cu un puternic caracter dominant, de dimensiuni mari, eroice, personalitate care poartă valori, semnificaţii de mare valoare etică, politică sau religioasă. La persoane fluide, cum sunt eroii lui Marcel Proust nu poate să fie vorba de tragic.

Personalitatea purtătoare de valori şi bine închegată pentru ca să ajungă la tragic, trebuie să aibă un conflict, să întâlnească o forţă de dimensiuni egale. Când o mare voinţă, abnegaţie, sau ambiţie se sfărâmă avem tragicul. Dacă forţa exterioară este de mică importanţă ajungem la comic. Tragicul reiese atunci când forţa este de mari dimensiuni. În fine pentru a se realiza tragicul avem nevoie şi de victoria forţei de opunere, personalitatea fiind învinsă. Distrugerea personalităţii poate să se facă fie fiziceşte prin moartea eroului, dar mai poate să fie făcută şi prin suprimarea valorii morale, reducerea importanţei eroului la nimic, moartea vie, aşa cum o găsim în tragediile lui D’Annunzzio. A patra condiţie pentru realizarea tragicului este ca lanţul de nenorociri care duce la distrugerea personalităţii, să fie exercitat asupra aceleaşi

persoane şi dacă se poate de aceeaşi forţă. Această condiţie nu este obligatorie. Trebuie în orice caz ca acţiunea să fie unitară şi forţa să rămână aceeaşi fie că e vorba de una exterioară, fie că e vorba de una interioară (pasiune, v. iţiu). În fine distrugerea trebuie să se impună printr-un caracter de strictă necesitate, să pară inevitabilă. Kierkegaard observă că tragicul antic se deosebeşte de cel modern. În tragicul antic distrugerea vine din exterior, pe când în cel modern vine din cauza unei boli interne, nenorocirea fiind inclusă în însăşi structura sufletească a eroului.

Scheler afirmă că boala nu aduce tragicul şi dă exemplu piesa „Strigoii" de Ibsen. El crede că tragicul nu iese din necesitatea de ordin biologic. Aceasiba este însă neadevărat, pentru că exemplui nu este fericit ales. În piesa lui Ibsen nu avem tragic pentru că eroii sunt personalităţi mijlocii 68. Boala poate determina tragicul dacă se exercită asupra unei mari personalităţi. Scheler crede că tragicul ar fi dat de finalismul suprem al valorilor în care credem. Aşadar se pune aici problema sorţii şi a destinului. Nu orice om are un destin. Destinul este făurit de noi, este o fatalitate inclusă într-o structură sufletească care îşi comandă existenţa, în timp ce soarta este o acumulare de întâmplări produse de hazard neavând asupra ei nicio posibilitate de modificare 69.

Între morală şi tragic există o legătură. Mulţi cred că tragicul iese din exterminarea unui erou care îşi face datoria, care este un bun cetăţean. Aceasta nu este însă adevărat. Sunt producţii artistice care n-au nicio semnificaţie morală şi dau cu toate acestea tragicul, aşa cum este în muzică (Berlioz, Wagner). Dar în afară de acestea un om care satisface conştiincios legile datoriei este un tip conformist şi nu dă un efect de tragic. Nici cel care calcă morala, un rău făcător sau un criminal dacă este lovit, nu dă tragicul. Deci fie că urmez morala fie că o calc,

prin aceasta nu apare fenomenul de tragic. Legătura tragicului cu morala este deci aproape inexistentă70. Ea apare totuşi atunci când morala curentă este depăşită printr-o altă morală şi cel care o susţine cade învins. În acest caz apare tragicul. Tragediile lui Prometeu şi Iisus sunt legate de o ieşire din morala curentă, tendinţa de ia afirma noi sfere de valoare, un sens nou de existenţă. Nu putem să scuzăm pe eroul tragic de vinovăţie pentru că chiar dacă există o vină, ea nu este a eroului ci a societăţii.

Tragicul se caracterizează deci prin: existenţa unei mari şi unitare personalităţi, care este în conflict cu o forţă egală, cu un lanţ de nenorociri care vin inevitabil din exterior sau interior, cu care se dă o luptă pentru afirmare de valori şi depăşire a moralei curente, ajungându-se la un deznodământ nefavorabil pentru erou.

Volkelt deosebeşte câteva varietăţi de tragic: a) *deprimant şi stimident*. Primul se caracterizează prin aceea că eroii suportă distrugerea lor cu supunere şi umilinţă. În tragicul optimist, stimulent deşi eroii pier, rămâne ideea pentru care s-au sacrificat, b) *Exterior şi interior*. Conflictul poate veni din exterior sau din conştiinţa noastră, c) *Tragicul cu eroii vinovaţi şi cel cu eroii nevinovaţi*. Am văzut că nu se poate aplica noţiunea de culpă. Totuşi unii eroi pier dintr-o simplă neglijenţă, iar alţii au o vină (o pasiune, o călcare de lege) pentru care sunt desfiinţaţi.

Tragicul se întâlneşte în toate artele. Evident că este întâlnit mai mult în dramă, teatru, dar se poate concepe şi în roman (Balzac, Dostoievski) şi chiar în sculptură (grupul Laocoon). Efecte de tragic se pot obţine şi în muzică, iar Max Dessoir crede că şi în arhitectură se poate sugera tragicul. Aici este vorba însă mai mult de o asociere şi de imaginaţie, decât o realizare directă a tragicului.

LV. SUBLIMUL

Studiile care tratează această categorie estetică sunt

foarte numeroase, orice operă filosofică conţi/nând reflexii asupra sublimului. Majoritatea acestor teorii se încadrează însă în teoria psihologică, studiind efectul pe care-l produce asupra noastră sublimul. Teoria cea mai obişnuită este cea a lui Berkeley, care socoteşte sublimul drept o combinaţie între frică şi durere, un sentiment penibil în faţa unei forţe naturale dezlănţuite. După Kant sublimul este un sentiment mixt, compus din frică şi admiraţie. Forţele naturale dezlănţuite ar produce un sentiment de frică combinat cu unul de admiraţie. Hartmann şi Karl Groos sunt pe aceeaşi linie, arătând efectul depresiv pe care-l produce asupra noastră contemplaţia acestor forţe dezlănţuite, fiind vorba de un sentiment de intimidare, care ne face să ne dăm seama de relativitatea şi micimea forţelor noastre. Lipps susţine că sublimul este un amestec de plăcere şi neplăcere. Volkelt respinge această interpretare, arătând că din punct de vedere tipologic psihologic, sublimul produce efecte foarte variate. La multe persoane sublimul produce o intimidare, o depresiune, însă pentru altele este un stimulent, producând o creştere a potenţiali tăţilor. Explicaţiile pur psihologice se pot înmulţi, însă ele nu pot să fie satisfăcătoare. Trebuie să căutăm explicarea în alte aspecte, care să fie degajate de subiectivitate, să apară obiectiv. Ca şi la tragic vom percepe mai întâi o evaluare sau o fixare de valori. De la început vom spune că tipul de valoare care este inclus în fenomenul sublimului face parte din ordinea dialecticii dintre finit şi infinit. Este vorba de un raport de situaţie între lucrurile finite şi cele infinite. Situaţia cunoştinţei noastre în raport cu infinitul este şovăitoare, aproape în niicd una din formele noastre de cunoaştere infinitul nefiind inclus. Infinitul scapă oarecum cunoaşterii noastre, formele noastre de cunoaştere neputând să-l determine precis. Spaţiul presupune infinitul, dar această categorie n-a putut să fie definitiv

determinată de nicio filosofie şi de nicio conduită de comportare. Noi explicăm infinitul prin mari dimensiuni şi atâta tot. Nici timpul nu poate explica mai bine infinitul. Infinitul timpului şi al mişcării nu poate să fie încadrat în conştiinţa noastră. Noi printr-un artificiu oprim curgerea permanentă a lucrurilor, le fixăm un moment, pe care-l numim prezent şi prin această detaşare reuşim să ne facem o oarecare idee despre mişcarea continuă.

După Bergson această prindere a timpului se face prin intuiţie, dar nici chiar prin această intuiţie noi nu putem să avem conştiinţa mişcării absolute. În momentul când s-a fixat conştiinţa mea, curgerea timpului a realizat deja o transformare. Conştiinţa noastră se fixează pe un moment care a rămas în urmă. Un prezent propriu-zis nu poate fi perceput. Ceea ce de obicei numim prezent nu este în fond decât tot trecut. Hammel în discută acest fenomen de alteraţiune, care face ca atunci când luăm contact cu realitatea ea să fie deja schimbată. Iată deci că nici timpul nu poalte să ne permită să sesizăm infinitul. Categoriile cunoaşterii care presupun infinitul nu fac altceva decât să reducă infinitul la o situaţie de limită, cunoaşterea fiind condusă de o lege a economiei, care reduce infinitul la finit. Orice cunoaştere ar fi deci o refulare, o inhibiţie. Din cauză că – tot ce este dincolo de limita la care am redus infinitul, ine trimite înştiinţări de existenţă, se naşte dialectica dintre infinit, metafizic şi finit, pozitiv.

Definiţii, chiar filosofice, asupra infinitului nu se pot da. Una din încercările de definire spune că infinitul n-are nimic precis, n-are nicio caracteristică. Astfel definit infinitul se asimilează cu neantul. Dilema constă în faptul că ori asimilăm infinitul cu neantul, ori îl definim în raport cu ceva şi atunci devine finit. Am văzut în unul din capitolele anterioare că omul este un animal absurd, care se ridică în contra instinctelor vitale, elanul vital fiind

comprimat refulat în orizonturi finite.

Sublimul poate să fie acum definit ca o realizare estetică, care vrea să rupă limitele impuse. Sublimul cere o forţă de mărime neobişnuită care fiind oprită în desfăşurarea ei produce acest fenomen. Sublimul se bazează pe trei elemente: o idee de spaţiu, una de timp şi una de putere (Kraft), care se desfăşoară şi care este oprită. Kant deosebeşte două feluri de sublim: unul matematic, (formele spaţiale care se cuprind în formele cunoaşterii) şi sublimul forţei în desfăşurare. Sublimul este însă un produs omenesc. Chiar când e vorba de natură, sublimul unui lanţ de munţi, al unei furtunii pe mare, avem de-a face cu reprezentări antropomorfice, imagini omeneşti aplicate naturii.

După Lipps, dintre fenomenele sufleteşti, numai cele referitoare la voinţă pot să producă sentimentul de sublim. Însă această limitare nu este reală, fiindcă toate fenomenele sufleteşti pot să producă sublimul. O putere de muncă colosală, un suflet generos şi desigur şi o acţiune de voinţă colosală dau efecte de sublim. Deci din punct de vedere general sublimul este o revărsare a unui conţinut definit, care rupe o formă strâmtă ce-l îngrădeşte. Avem de-a face cu o revoltă a fondului contra formei. În asemenea cazuri, cum se iniţâmplă în romanele lui Tolstoi, fondul nu mai poate fi tratat cu mijloacele comune, care par meschine şi atunci el se exprimă în mod nativ prin mijloace care întrec orice expresie a timpului, sau a stilului naţional. Putem deosebi două categorii de sublim:

a) *Sublimul inform*: în acest caz conţinutul a fost atât de puternic încât nu s-a putut găsi o formă precisă pentru tratare, în această categorie s-ar plasa operele de artă plastică sau literară, care nu au contururi precise, care nu au putut să fie prinse într-un cadru.

b) *Sublimul de forma*, care se apropie de caracteristic, este legat de realizările care au depăşit

formele de tratare obişnuită, în tablourile lui Rubens, corpurile omeneşti au o putere şi o grandoare, care nu este deloc realistă, trecând peste formele de redare curentă a corpului omenesc. Această redare a unor forme supraomeneşti dă sublimul formelor ce nu pot fi reduse la obişnuit. În fine toate formele de colosal, staitui imense, templele egiptene, piramidele, dau efecte de sublim. Uneori sublimul este redat prin închiderea unei forţe supraomeneşti într-o formă precisă, dar fondul ameninţă continuu să spargă limitele care i-au rost impuse. Un exemplu ar fi statuia lui Bartholomeo Coleone, în care simţim trepidarea unui fond închis într-o formă ce abia poate să-l mai ţină. Deci trebuie să reţinem că sublimul nu este dat decât de forţe grandioase, care ameninţă îngrădirile ce opresc desfăşurarea lor, sau ajung să le rupă.

Volkelt deosebeşte mai multe varietăţi de sublim:

a) *Înfricoşătorul*. Este adevărat că frica produsă de o forţă în desfăşurare, aşa cum o găsim în – infernul lui Dante, sau în unele episoade biblice, poate să dea efecte de sublim. Dacă este vorba de o frică comună produsă de apariţii fantastice sau de teroare nu poate să fie vorba de sublim.

b) *Cruzimea*. Sunt forme de cruzime care pot să dea efecte de sublim. Scenele din „Război şi pace” a lui Tolstoi, picturile lui Goya, produc sublimul. Atunci când este însă vorba de scene sadice, sau povestiri crude, care descriu forme de cruzime fizică sau morală (tortura priai speranţă, un condamnat la moarte căruia i se dă /impresia că poate scăpa, pentru a fi prins tocmai în momentul în care se credea liber), nu poate fi vorba de sublim.

c) în fine mai sunt varietăţile de sublim stimulent: dem? iitatea, majestatea, sărbătorescul, festivul. Acestea sunt însă numai moduri *de realizare a grandiosului, neavând nimic de-a face cu sublimul71*. Din vani etăţile lui

Volkelt puţine îndeplinesc condiţiile pe care le cere fenomenul sublimului, cele mai multe intrând în alte categorii estetice.

LVI. FRUMOSUL

În concepţiile estetice actuale este încă o mare confuzie în ceea ce priveşte categoria frumosului. Câteodată frumosul înlocuieşte esteticul, adică este considerat drept fenomenul care formează baza speculaţiei estetice. În alte teorii este socotit frumos ceea ce este reuşit din punct de vedere estetic, neizbutirea sau ratarea dând urî tul. Această concepţie formulată de formalişti şi expresioniştii de tipul lui Croce, este prea strânsă, întrucât sunt opere nereuşite care rămân totuşi frumoase, după cum sunt opere în care eroii sunt caracterizaţi prin situaţii din cele mai frumoase, opera fiind totuşi neizbutită.

Frumosul trebuie tratat drept o categorie a esteticului. Pentru a-l putea determina precis va trebui să-l opunem caracteristicului, care este categoria antipodică frumosului *72*.

Primul element al noţiunii de frumos este *impresia de totalitate*, *de organism*. Ori de câte ori părţile operei de artă satisfac o perfectă solidaritate estetică, fiecare integrând *armonia ansamblului* obţinem frumosul. Apoi frumosul produce *o plăcere directă*, *simplă şi imediată*. Această plăcere iese *dintr-o anumită senzualitate*, este dezinteresată şi se referă la formă. Stendhal spune că frumuseţea este o făgăduială de fericire, pe care o percepem imediat ca atare. Lipps insistă pentru a arăta că este vorba de o plăcere simplă şi nu de una diferenţiată, directă şi nu indirectă, care este specifică fenomenului de caracteristic. Când avem de-a face cu o plăcere diferenţiată, compusă, complicată cu elemente eterogene, când ne plac lucrurile care nu plac în mod curent, care nu sunt gustate de toată lumea, lucruri rare, uneori absurde, avem de-a face cu o plăcere care se afirmă printr-un

conflict, având de-a face cu un fenomen de caracteristic 73.

În al treilea rând frumosul ne dă o impresie de echilibru, o siguranţă de sine în tratarea obiectului estetic. Este o foarte mare apropiere între aspectul clasic al lucrurilor şi aspectul lor frumos. Frumuseţea este legată – cu oarecari excepţii – de creaţia clasică, de echilibru sufletesc, calm, de armonie, justeţe, proporţie.

În rezumat ori de câte ori avem de-a face cu percepţia unui organism ale cărui părţi sunt legate între ele solidar, dând impresia de echilibru clasic în creaţie şi producând o plăcere simplă, directă şi spontană, vom putea spune că suntem în faţa categoriei frumosului.

LVII. CARACTERISTICUL

Această categorie estetică se opune frumosului. În loc de solidaritate a părţilor avem o exagerare a unei părţi, sau grupe de părţi, în dauna totului. Caracteristicul este triumful uimii grup, totalul fiind definit printr-un singur atribut, care poate să ne dea o indicaţie generală asupra întregii opere. Caracteristicul este învecinat cu grotescul, care este exagerarea sau deformarea unui detaliu, şi este învecinat cu comicul, fiind o caricatură minimală. În ceea ce priveşte plăcerea produsă de caracteristic este diferită de cea produsă de frumos. Este o plăcere complicată compusă din nuanţe de plăcere şi neplăcere, mijlocită de elemente eterogene. Nu mai este o plăcere afectivă, ci una intelectuală, fiind trezită de anumite judecăţi, care au ceva de revelaţie, de descoperire. Pentru ca un lucru caracteristic să ne placă trebuie să-l descoperim. La început caracteristicul pare urât, fiindcă în acest fenomen avem o suspendare a plăcerii directe, o rezistenţă în faţa plăcerii afective, pentru ca mai târziu să ne procure o plăcere prin descoperirea elementului caracteristic. Fenomenul de caracteristic reuşeşte să producă plăcere printr-o serie de asociaţie şi printr-un fenomen de

transpoziţie a noastră în esenţa lui intimă. Caracteristicul nu poate fi prins direct, ci printr-o comprehensiune care prinde sensul. În fine prin analogie cu ceva frumos caracteristicul este adaptat şi înţeles, fiind primit în sufletul nostru printr-o comparaţie pentru ca apoi să producă un sentiment de agrement, identic cu cel produs de frumosul propriu-zis.

Întâlnim percepţia unor opere de artă care nu se face pe calea comprehensiunii, ci pe calea raţionamentului. În actul percepţiei se produc raţionamente rapide. Fenomenul de caracteristic este adeseori perceput şi asimilat printr-un raţionament.

Caracteristicul este însoţit şi de un fenomen de recunoaştere. Recunoaşterea este una din modalităţile memoriei, prin care reuşim să identificăm ceea ce percepe cu ceea ce am perceput mai înainte, prin acel sentiment „du déjà vu”. Prin acest fenomen de recunoaştere reuşim să introducem caracteristicul în categoria frumosului. În fine caracteristicul este un fenomen realist. El se adresează vieţii mai uşor şi mai direct decât frumosul. Frumosul este rar, îmbinarea poliarmonică realizându-se cu greu. De obicei un lucru e frumos într-o parte şi mai puţin frumos în alta. Din această îmbinare de urât şi frumos apare caracteristicul. Când s-a făcut artă realistă, caracteristicul a fost categoria estetică cea mai des întrebuinţată. Caracteristicul a fost revelat de romantici, afirmându-se din ce în ce mai mult, până când a ajuns la burlesc şi urât în timpul naturalismului. Revoluţia estetică de la începutul secolului trecut a constat în înlocuirea categoriilor care dădeau o plăcere directă prin categorii care dau o plăcere prin recunoaştere, revelaţie. Plăcerea afectivă a fost înlocuită cu cea intelectuală.

Operele de artă devin pledoarii în favoarea untului. Până la Wagner şi Berlioz, disonanţele făceau parte din câmpul untului. Întreaga operă a lui Wagner este o

pledoarie pentru a accepta disonanţa în muzică. Încetul cu încetul porţiuni din domeniul urâtului sunt integrate în frumos. În locul liniilor armonice din portretele lui Rafael şi Titian, avem liniile cu torsiuni, liniile bruşte, neîmbinate din desenele lui Goya şi sculpturile lui Rodin, care produc la început un efect displăcut pentru ca încetul cu încetul să devină plăcute pentru că revelează realul unor lucruri, dând o plăcere de ordin intelectual. În ceea ce priveşte raporturile de culoare, picturile clasice întrebuinţează tranziţia de culori, gradarea de la alb la negru şi culorile şterse, stinse. Caracteristicul apare cu contrastul de culori din picturile lui Manet. În muzică frumosul este reprezentat de Mozart, Haydn, Beethoven, iar caracteristicul de Strauss, Wagner, Debussy. În fine în literatură caracteristicul întrebuinţează metafora, exagerarea şi comparaţia care nu e organică, dând operele de mare fantezie.

LVIII. INDIVIDUALUL ŞI TIPICUL

Individualul este o categorie care se leagă mult de caracteristic, *iar tipicul însoţeşte frumosul*. Putem concepe însă un frumos individual aşa cum este de pildă în pictura lui Botticeli. Este mai greu de conceput după cum spune Volkelt – un caracteristic al tipicului 74. *Caracteristicul este legat de detalii*, *de aspecte unice ale lucrurilor*. A spune că un tip de avar poate fi caracteristic la Molière şi caracteristic la Balzac este în fond un joc de cuvinte. Evident că sunt mici diferenţe, dar acestea nu dau individualul, ci se leagă de originalitatea autorului. *Tipicul cu caracteristic cade în individual*. Individualul se ocupă cu ceea ce este – trecător, cu ceea ce este particular în spaţiu, aparţinând unui anumit loc. Aşa sunt eroii lui Dickens, Cehov, George Elliot.

Individualul este de asemenea caracterizat prin particularitatea în timp, nefăcând parte din permanenţă, din eternitate, în fine individualul conţine particularităţi

care îi vin de la hazard, de la întâmplare ele nefiind niciodată previzibile. În fine menţionăm şi particularităţile individualităţii psihice, care fac pe unii oameni să nu reacţioneze la fel cu ceilalţi, tipuri foarte originale, care câte odată trec la grotesc, cum întâlnim la tipurile de nevropaţi. Tipicul se caracterizează prin generalitate, permanenţă, eternitate, aspect de previzibilitate, ordine morală, aspect social.

LIX. GRAŢIOSUL

Graţia se exprimă prin două elemente: unul principal care ţine oarecum de aspectul exterior fizic, aşa cum au susţinut teoriile secolului XVIII, lipsa de efort, mişcare suplă şi al doilea element care este un anumit echilibru sufletesc, un suflet frumos după teoria lui Schiller şi Volkelt. Se mai adaugă la acestea şi dimensiunea redusă.

Graţia ar fi o combinare dintre mişcarea suplă şi sufletul frumos. Teoria mişcării fără efort explică graţia corpurilor omeneşti şi animalelor, dar teoria sufletului frumos explică graţia personajelor din romanul lui Turgheniev şi a fetelor din romanele englezeşti.

Graţia fizică este redată în plastică iar cea sufletească în literatură.

LX. URÂTUL

Prima teorie este a lui Croce, care consideră drept urât, ceea ce este nereuşit din punct de vedere estetic. Am mai spus însă că sunt opere reuşite care dau totuşi impresia de urât. În fine ar mai fi urâtul tehnic, desprins din anumite exagerări şi disonanţele în muzică.

Cu această categorie încheiem capitolul referitor la categoriile estetice. Ar mai fi şi altele, însă analizate ele se reduc la cele tratate de noii. Am examinat categoriile specifice, din care se pot determina altele prin dozări care duc la o adevărată chimie estetică 75.

CONCLUZII

Încheind cursul de Estetică Generală, formulăm

următoarele concluzii, referitoare la metode, autonomia faptului estetic, forme, aspecte etc.

În ceea ce priveşte metodele am arătat că punctul nostru de vedere este eclectic. Interesul esteticii este să-şi lămurească cât mai multe probleme şi deci orice metodă care ar ajuta la aceasta este bine venită, făcând rezervele cuvenite atunci când ameninţă să devină imperialistă.

Am arătat că nu se poate susţine o completă autonomie a faptului estetic, sufletul omenesc fiind un tot, opera de artă fiind o combinaţie de elemente estetice şi anestetice. Din teoria artei pentru artă rămâne o tendinţă către autonomie, cerându-se să studiem fenomenul estetic pe cât posibil în specificul lui.

Relativ la cearta dintre formalişti şi esteticienii partizani ai conţinutului am spus că acest dualism este o falsă problemă a esteticii. Opera de artă nu trebuie concepută ca o structură cu două elemente: fond şi formă, care se opun, pentru că fondul şi forma se determină reciproc. Socotite izolat, atât fondul cât şi forma ar fi anestetice. Ne interesează raporturile dintre elemente, care dau un efect ce conţine ceva în plus peste suma lor.

Aceeaşi atitudine am avut-o şi faţă de aspectul obiectiv şi subiectiv al artei. Partizanii transpoziţiilor prin simpatie cred că toată arta se reduce la un capitol al psihologiei. Noi am arătat că arta are un obiect, un material care există în afară de noi. Această antinomie este bazată pe un dualism fictiv, fiindcă opera de artă constă într-o serie de relaţii dintre un material, o sensibilitate şi o concepţie.

Am arătat apoi că ceea ce caracterizează pe om este poziţia faţă de biologic şi faţă de cosmic. Religia, morala, etica, economia şi estetica sunt fenomene de oprire a impulsiunilor directe, de suspendare a plăcerii biologice, directe pentru a fi înlocuite cu plăceri sublimate.

Ne-am pronunţat apoi pentru frumosul artistic care

se deosebeşte de cel natural, care este expresia directă a biologicului.

După acest curs de estetică generală vom trata în cursul anului viitor partea specială a esteticii ocupându-ne de problemele ridicate de fiecare artă în parte, căutând să explicăm mecanismul artelor.

NOTE ALE EDIŢIEI

1 Am redat acest sumar în întregime şi nu am efectuat nicio modificare pentru a permite cititorilor să observe că în ciuda aparenţelor Mihai Ralea – fără să construiască un sistem estetic – ştia să gândească sistematic. Astfel această tablă de materii va permite să se constate concepţia de ansamblu a gânditorului român despre estetica generală – spre deosebire de esteticile speciale ale artelor de ramură. Secţiunile mari (*Estetica socotită ştiinţă*, *Metodologia estetică*, *Determinarea faptului estetic*, *Autonomia faptului estetic*, *Problema culturii estetice*, *Problema stilului*, *Fenomenul estetic în aspectul său subiectiv*, *Aspectul obiectiv al faptului estetic*, *Valorificarea fenomenului estetic*, *Critica artistică*, *Categoriile artistice*) ni se par semnificative pentru concepţia sa de ansamblu. Pe de altă parte, trebuie remarcat că, autorul are în vedere nu numai destinul esteticii ca disciplină ci şi statutul ontic al faptului estetic, căile de a-l aborda, privind lucrurile în dubla lor relaţie între creaţie şi receptare. Avem astfel în faţă o viziune de ansamblu asupra disciplinei pe care atât cursurile premergătoare cât şi cele care urmează o vor complini şi îmbogăţi. Capacitatea de cuprindere vădită cu acest prilej surprinde în mod plăcut şi ne face să socotim acest curs ca cel mai reprezentativ în cadrul prelegerilor unite în acest volum. Datorăm mulţumiri deosebite pentru felul în care indicaţiile rudelor şi însemnările personale ale studenţilor profesorului Mihai Ralea – Aurel Prodan şi Bodnariu au putut sta la temelia prezentului curs după ce a fost revizuit

de autor.

2 Delimitarea de mai sus este cea tradiţională în sensul că teoria diferitelor arte este adesea denumită ca estetica ei. Din păcate se pare că Mihai Ralea nu a apucat să ţină decât cursul de estetică muzicală şi cel de estetică a artelor plastice, celelalte – la care se adaugă în proiect şi baletul – rămânând la nivelul intenţiilor.

3 Estetismul ca tendinţă a fost teoretizat între alţii şi de Ruskin, iar la noi s-au manifestat tendinţe autonomiste numeroase în perioada interbelică fără ca ele să ducă la exagerările şi simplificările cunoscute, într-un fel estetismul a reprezentat în această perioadă şi un mijloc – ineficace e drept în mare măsură – de afirmare a libertăţii creaţiei artistice şi de delimitare a tendinţelor retrograde, reacţionare extrem de virulente în epocă. Dar panestetismul de care vorbeşte Mihai Ralea apare uneori şi ¿a gânditorii care cu greu ar putea fi acuzaţi de estetism cum ar fi Tudor Vianu, cunoscut prin sublinierea unităţii dintre autonom şi heteronom. Fraza sa după care „arta este forma superioară a muncii omeneşti” nu este însă o stabilire estetică a unei ierarhii cât încercarea de a stabili originea artei în practică şi de a-i da în viaţa reală rolul pe care-l merită.

4 Concepţia lui Descartes este oarecum simplificată, iar caracterizarea ei ca refuzând idealismul este eronată, cunoscută fiind poziţia sa general dualistă în toate privinţele, implicit adevărul, un anumit fatalism este implicat aici, dar în alt sens.

5 Naturalismul, Pozitivismul şi Evoluţionismul sunt tratate aici global, nediferenţiat cu toate că nu putem unifica în acest fel un curent artistic, unul filosofic şi altul biologic. Considerarea lor ca expresie a cercetării realităţii „aşa cum este ea” le unifică la prima vedere, dar trebuie să notăm că o deformare intervine în orice reflectare, iar dacă în cazul naturalismului şi evoluţionismului relaţia cu

realitatea rămâne directă în cazul pozitivismului, în ultimă instanţă, avem de-a face cu un curent filosofic idealist subiectiv. Apropierea – posibilă didactic – ar fi necesitat aceste precizări.

6 Ideea că prestigiul culturii a contribuit la constituirea esteticii este justă dar insuficient de explicită în acest pasaj. În fapt, înflorirea şi prestigiul dobândit de formele culturii începând din Renaştere creaseră un climat favorabil naşterii a numeroase discipline ştiinţifice, ceea ce şi explică procesul rapid de autonomizare a domeniilor de cercetare. Într-un sens individualizarea valorilor a dus la nevoia de a le considera teoretic şi astfel prestigiul faptului de cultură ca atare a generat nevoia interpretării lui ştiinţifice.

7 Individualismul este la fel o idee constitutivă a culturii burgheze de la începuturile ei şi era firesc ca fenomene atât de unice şi irepetabile ca cele artistice să capete o aură de validitate în plus, în ambianţa spirituală modernă.

8 Deşi justă, explicaţia ni se pare oarecum lineară. Dezvoltarea ideilor estetice nu a avut loc numai în perioade de stabilitate şi pasivitate şi nu trebuie să înţelegem aceşti factori decât ca pe un cadru extrem de general în interiorul căruia pot coexista nu odată tendinţe contradictorii.

9 Explicaţia condiţiilor care au favorizat dezvoltarea conştiinţei estetice ca şi a esteticii însăşi este – poate mai mult ca oricând – schematică din raţiuni didactice. Procesul de ansamblu al dezvoltării conştiinţei sociale şi a formei sale estetice este mult mai complex.

10 Ideea artei ca „formă de lux” va fi reluată de Mihai Ralea atât în cursuri cât mai ales în *Explicarea omului*. Formularea nu trebuie înţeleasă în sensul inutilităţii, gratuităţii artei, ci ca expresie a ideii că ea se detaşează ca formă autonomă a spiritului doar în clipa în

care societatea îşi poate îngădui să o detaşeze de sincretismul valorilor de alt tip. Ideea nu apare clar la Mihai Ralea, dar din ansamblul operei sale ea se desprinde implicit.

11 Concepţia despre evul mediu ca o lungă noapte spirituală a fost infirmată în numeroase privinţe – inclusiv cel al doctrinelor estetice sau chiar teologice – de cercetări mai recente.

12 Este ştiut că în 1750 Baumgarten în lucrarea sa fundamentală dă însăşi titlul disciplinei, estetica. În traducere directă apare limpede că este vorba de un contact ce are loc la nivelul senzorialului, conceput însă complex, în relaţie cu afectul şi raţiunea.

13 Accepţia termenului „subiectiv" utilizată aici este corectă dar prea îngustă. În fond e vorba de teoria „einfühlungului „de nuanţă psihologistă. Nu mai puţin „subiectivă" dar în alt sens era şi „metoda impresionistă" discutată anterior.

14 Ni se pare necesară o nuanţare suplimentară a lucrurilor pentru că dialectica relaţiei obiectiv-subiectiv este mai complexă decât a putut fi înfăţişată aici. Legile simetriei există într-adevăr obiectiv, independent de conştiinţa individului, dar totuşi nu sunt semnificante decât în raport cu el, pentru el. Existenţa artei ca instituţie socială este obiectivă dar realitatea ei este socialmente constituită în prin şi pentru conştiinţa socială a indivizilor, grupurilor sau claselor.

16 Este ceea ce se întâmplă cu un anumit gen de pozitivism care prin caracterul său descriptiv ajunge să piardă din vedere chiar şi specificitatea fenomenului cercetat cum este cazul în mare măsură cu tendinţele scientiste în estetica modernă. Critica lui Mihai Ralea este valabilă într-un anumit sens pentru numeroase orientări la modă cum ar fi teoria informaţiei, semiotica, structuralismul, mai bine zis pentru absolutizarea

valabilităţii acestora, pentru lipsa de rezerve în faţa poziţiei de principiu a unora dintre reprezentanţii acestora, care consideră opera ca un obiect ce poate fi analizat până la capăt exclusiv prin metode „obiective”.

16 Distincţie, de mare valabilitate, făcută de Mihai Ralea în spiritul materialismului istoric pe care el îl utilizează încă în teza sa de doctorat din 1923 privind ideea de revoluţie în doctrinele socialiste. Ea este nedezvoltată aici pentru a evidenţia că funcţiile înseşi sunt structurate şi că ar fi greşit să se înţeleagă doar că, în timp ce structura este relativ stabilă, funcţia este mai ales mobilă. O asemenea distincţie prea tran şantă duce la formulări ca cele în care se afirmă că „operele de artă ţin în general de moda timpului în care apar”, iar permanenţa le-ar fi dată de originalitatea creatorului lor. În fond, momentul concretistoric şi cel general-uman sunt dialectic îmbinate, iar constituirea lor are un caracter procesual evident.

17 Fără îndoială că valorile estetice diferă după tipul de cultură căruia îi corespund, dar de aici nu trebuie trasă concluzia că epocile au neapărat raporturi de culoare sau alte componente formale preferenţiale sau tipice.

18 Este vorba probabil de W. Deonna.

19 Critica adusă metodei fenomenologiei se îndreaptă de fapt, mai ales, împotriva unora din excesele ei. Avem aici o reacţie la atomismul experimentalismului, dar totodată aspectul fenomenal nu este pierdut. Unul dintre reprezentanţii contemporani ai acestei poziţii – esteticianul Mikel Dufrenne – o probează în analiza pe care o face obiectului estetic, receptării operei ca şi categoriei poeticului. Cât priveşte afirmaţia că „materialul din Istoria artelor este înlăturat” ea nu este aplicabilă fenomenologiei în ansamblu.

20 Formularea este excesiv de categorică şi, prin aceasta, inexactă. Există fenomene ce sunt produsul

tocmai al unei majorităţi şi care prin aceasta sunt revoluţionare.

21 Distincţia de mai sus între normă şi valoare ni se pare excepţional de interesantă şi ea reabilitează conceptul de normă – înţeles exclusiv în sens de constrângere, de prescriere exterioară a unor „reţete”.

22 în legătură cu eclectismul adesea pomenit al lui Mihai Ralea se vehiculează părerea că în opera lui nu există nimic original, totul este împrumutat şi, prin urmare, nu s-ar putea vorbi de o concepţie proprie, călăuzitoare. Nu este cazul să analizăm aici concepţia de ansamblu a gânditorului român dar am vrea să precizăm că, după părerea noastră, atitudinea critică dar în acelaşi timp receptivă faţă de diverse metodologii şi chiar orientări nu este echivalentă cu lipsa de originalitate şi personalitate. Într-un anumit sens nicio concepţie, metodă etc. nu poate face abstracţie de poziţiile de care diferă sau cu care vine chiar în contradicţie, fiind obligată explicit sau măcar implicit să se raporteze la acestea. În ceea ce-l priveşte pe Mihai Ralea el a fost la începutul formaţiei sale – preponderent sociologică – influenţat de Durkheim şi în bună măsură de Marx, pentru ca în ultima perioadă a vieţii sale influenţa marxismului să devină covârşitoare. În ceea ce priveşte cursul de faţă autorul caută să se menţină pe o poziţie didactic vorbind „obiectivă”, ceea ce duce evident la un anumit eclectism, explicabil de altfel şi prin faptul că estetica nu este considerată drept o disciplină absolut „independentă” şi prin urmare lipsită de conexiuni sau interferenţe.

23 întreg capitolul este foarte sumar, ideile sale de bază fiind abia enunţate, dar am considerat necesar ca ele să apară ca atare pentru a rămâne la sistematizarea de ansamblu făcută de autor. De altfel ideile acestea vor fi reluate pe parcursul argumentării în cadrul aceluiaşi curs.

24 Discuţia rămâne deschisă şi astăzi, tendinţa

generală fiind aceea de a integra şi frumosul natural în preocupările esteticii. Trebuie spus că şi în acest caz avem de-a face tot cu o construcţie umană, modulată de evoluţia socială, chiar dacă în acest caz obiectul care declanşează emoţia estetică este un produs al naturii.

25 Depinde în ce sens este înţeleasă – influenţa „naturii”. E drept că în arhitectură înseşi organizarea spaţială este determinată de ambianţă, dar nu se poate spune că anumite motive muzicale, ba chiar organizarea sonoră nu îşi au obârşia – în ultimă instanţă – în natură.

26 întreaga concepţie după care frumosul natural este anestetic ni se pare amendabilă pornind de la premiza că acestuia nu i s-ar putea aplica valorificarea. Dacă se poate spune apoi că frumosul natural nu face decât să-l copieze pe cel artistic, sau să fie un ecou al acestuia, nu văd de ce nu s-ar putea susţine şi inversul. Că sentimentul de interpretare al naturii este un produs tardiv este fără îndoială exact, dar nu credem că aceasta înseamnă neapărat o „rousseau-istă” perversiune socială. În condiţiile contemporane de altfel interdependenţa dintre ceea ce e creat de om şi ambianţă are un rol atât de mare încât este şi greu să se discute separat de ele, procesul de civilizare fiind o permanentă „umanizare” a naturii nu doar spiritualmente ci prin transformarea ei, deci prin artificializarea ei.

27 Pledoaria pentru luciditate este fără îndoială justă în esenţa ei, dar totuşi nu trebuie negat faptul că artiştii au o sensibilitate estetică specială şi că sentimentul, emotivitatea, (inconştientul sau chiar hazardul) pot avea uneori un rol extrem de însemnat.

28 Despre faptul că această finalitate nu este absolut autonomă şi că nu trebuie înţeleasă în sens purist Mihai Ralea va vorbi nu de puţine ori în lucrările sale. Pentru a defini faptul estetic în specificitatea sa o viziune ca cea de mai sus este necesară şi întru totul legitimă. Vezi în acest

sens capitolul XXIII.

29 Pasajul privind critica lui M. Geiger nu este suficient de clar întrucât nu pricepem în ce sens valorificările pur estetice nu sunt tot valorificări ale omului. Ideea obiectivizării şi legitimităţii valorii estetice nu anulează caracterul subiectiv al plăcerii, chiar dacă valorificarea estetică în ansamblul ei este condiţionată în mod obiectiv.

30 Explicaţia înglobând acest element este totuşi mult mai complexă şi însuşi Mihai Ralea vorbind de istoria umanismului o va pune în *Explicarea omului* în relaţie cu condiţiile sociale. Este evident că individualismul de care se vorbeşte în cazul romantismului ca şi o limitare programatică a umanismului acestei epoci erau de sorginte burgheză.

31 Concepţia despre umanism prezentată mai sus este mult mai îngustă şi unilaterală decât cea care va fi prezentată în lucrarea sa din 1946 privind *Explicarea omului* şi în bună măsură contradictorie. Sublinierea deosebirii omului de animal este evident absolut necesară în viziunea umanistă, dar aceasta nu anulează datele biologismului privind origina animală a omului. A vorbi apoi despre om – în toată plinătatea acestui cuvânt – înseamnă a-l înţelege nu numai ca fiinţă socială dar şi biologică. Cât priveşte afirmaţia după care colectivismul ar impalida umanismul, ea nu este susţinută prin niciun fel de argumente şi nu poate fi apreciată global. Poziţia lui Mihai Ralea apare de altfel mai nuanţată în capitolele imediat următoare deşi în această perioadă viziunea lui rămâne încă în bună măsură utopică, idilică.

32 Idealul neoclasic al lui Mihai Ralea este destul de întâlnit în epocă (vezi, de pildă, lucrarea lui Tudor Vianu – *Idealul clasic al omului*) şi el reprezintă reacţia intelectualilor progresişti într-o perioadă de anarhie şi dezechilibru social în care viitorul se desemna încă extrem

de nebulos. Refugiul către artă este caracteristic unor asemenea perioade şi el fusese considerat încă de Plehanov ca o formă indirectă de protest social, chiar dacă ineficienţa şi lipsa de perspectivă îi limitează mult forţa. împăcarea omului cu mediul său nu este doar o problemă de armonizare spirituală, ea presupune, aşa cum va arăta însuşi Mihai Ralea mai târziu, schimbări revoluţionare în structurile sociale.

33 Deosebirea dintre Sadoveanu şi Arghezi este fără îndoială sugestivă, chiar dacă nu atât de categorică. În orice caz ea nu implică judecata de valoare.

34 Analiza este pertinentă, dar exemplele invocate arată să nu este vorba doar de o diferenţiere psihologică între stilul realist şi cel idealist de pildă. Intervine aici – dincolo de personalitatea artistului care poate favoriza adeziunea către un stil sau altul – şi o dimensiune artistică propriu-zisă constitutivă istoriceşte.

35 Realitatea artistică a acestui stil este destul de imprecisă şi greu de determinat. În paragraful anterior stilul idealist era identificat cu maniera conform căreia lucrurile sunt văzute „aşa cum ar trebui să fie”, ceea ce pe planul stilului colectiv credem că răspunde mai ales stilului romantic.

36 Clasificarea în stil individual, colectiv şi tehnic ni se pare o manieră fericită de a distinge între planurile în care se poate purta discuţia, în rest, ca orice clasificare ea rămâne relativă şi valabilitatea ei este mai ales metodologică pentru că discuţiile se pot prelungi la infinit fără a duce mai departe analiza.

37 Reunind poziţii diverse şi introducând distincţii personale esteticianul român realizează în rândurile de mai sus o caracterizare sintetică a contemplaţiei estetice, în care perspectivele diverse – inevitabil unilateralizatoare – sunt reunite într-o viziune unitară şi complexă. Prin rezervele făcute pe parcurs faţă de fiecare dintre poziţiile

prezentate avem acum o prezentare clară şi distinctă a punctului de vedere al autorului.

38 în text este probabil greşit. E vorba de esteticieni şi nu de artişti şi numele lor corect este Visher şi Volkelt.

39 Distincţia lui Mihai Raïca între estetic şi artistic este radical diferită de punctul de vedere general susţint. De obicei artisticul este considerat pur, reprezentând o lume aparte, autonomă în timp ce esteticul – ca o categorie mai largă – cuprinde alături de artă şi valenţele estetice ale naturii şi vieţii sociale. La esteticianul român opera de artă nu este concepută în sens purist şi – inversând lucrurile – el arată că în artistic se includ şi alte elemente decât cele estetice. Observaţia depăşeşte valabilitatea unui simplu şi reuşit joc de cuvinte, întrucât pe această cale, respectându-se autonomia esteticului apare limpede că arta este impură şi nu poate trăi în afară elementelor anestetice. Esteticul este conceput ca o năzuinţă de neatins, dar Ralea nu va considera lucrul acesta un rău ci, dimpotrivă, întrucât valorile estetice ajută şi ele fenomenului estetic, servindu-i drept cadru. O operă care ar fi pur şi simplu estetică, susţine el încă în cursul său din 1927 – 1928 ar apărea cam săracă. S-ar putea însă înţelege din modul în care este făcută separaţia dintre estetic şi artistic că cel dintâi ar reprezenta un fel de „miez dur” în jurul căruia gravitează elemente anestetice, ori în operă acestea nu există ca atare ci prelucrate, transfigurate. Ideea „impurităţii” artei nu înseamnă – după noi – că în operă continuă să existe valori ireductibile, întrucât prin creaţie ele au fost subsumate unei noi realizări care nu suportă disecţia fără a fi distrusă. În distincţia dintre estetic şi artistic mai este cuprinsă implicit o anumită viziune asupra procesului creator care schematizează lucrurile deoarece esteticul este considerat parcă a preexista pentru ca apoi, în contact cu valorile de alte tipuri, să se transforme în artistic. După cum arată

Ralea în cursul său de la Iaşi, pe care l-am reprodus aici, esteticul coincide cu artisticul numai în arta minoră, în timp ce în arta mare nu este posibil acest lucru, el fiind ca metalele ce nu pot sta în aer fără să se oxideze. În realitate însă valorile de alte tipuri nu vin să se suprapună, să se unească cu esteticul, ci prin creaţie îl constituie şi se subordonează.

40 Dezvoltarea tehnicii ajutătoare creaţiei a infirmat numeroase dintre aceste consideraţii, la vremea lor aparent „intangibile”. Posibilitatea spargerii acestor canoane este întrevăzută de altfel şi de Mihai Ralea.

41 Teoria succesului prezentată aici pe scurt constituie obiectul unui curs special care va fi ţinut în paralel cu cele de estetică propriu-zisă şi care este inclus în prezentul volum.

42 De fapt, Mihai Ralea nu este în dezacord cu materialismul istoric, în ultimă instanţă, iar faptul că nu există o coincidenţă între prosperitatea economică şi înflorirea artei fusese remarcat încă de Marx în observaţiile sale asupra artei greceşti antice. Argumentarea ce urmează surprinde de altfel numeroase aspecte ale relaţiei dintre viaţa economică şi artă dar nu insistă asupra unui aspect esenţial, dar mai puţin evident: economia – prin relaţiile de producţie constituie baza unei întregi suprastructuri pe care o orientează fără a-i anula autonomia iar acumularea ca proces este mult mai complexă realizându-se în capitalism în primul rând prin exploatare.

43 Punctul acesta de vedere – nu lipsit de o bază de adevăr – este fără îndoială unilateral şi prin aceasta discutabil, întrucât procesul istoric s-a petrecut şi are loc în ambele sensuri. Gât priveşte originile artei este evident că punctul ei de plecare l-a constituit în cea mai mare măsură activitatea productivă, munca şi că ele nu pot fi explicate printr-o diviziune culturală a societăţii care pe

atunci era din acest punct de vedere relativ omogenă.

44 Formularea aceasta, excesiv de categorică, este infirmată de numeroase fapte, inclusiv de unele exemple pe care le oferise Mihai Ralea. Accentul apăsat pe care-l pune din nou pe acest aspect este legat de cunoscuta teorie a amânării psihice pe care Mihai Ralea, pe urmele lui Sombart o va considera specifică omului, spre deosebire de animal. Privind cu rezervă unilateralizarea acestui punct de vedere trebuie să rămânem receptivi la subtila nuanţare psihologică pe care el o conţine.

45 Concepţia sociologică a lui Mihai Ralea era în acea perioadă oarecum nebuloasă ceea ce explică unele inadvertenţe sau contradicţii prezente în aceste formulări în care armata este pusă pe acelaşi plan cu clasa sau suportul autorităţii religioase se pierde. Cu toată stângăcia unora dintre explicaţiile ce urmează gânditorul român surprinde numeroase aspecte reale ale relaţiei artă-politică.

40 Explicaţia originii claselor sociale, conţinând elemente reale pune pe ultimul plan cauzele economice, ceea ce evident îngustează perspectiva. Cum problema ca atare nu constituie aici obiectul principal al investigaţiei nu este cazul să insistăm mai mult, mai ales că viziunea filozoficosocială a lui Mihai Ralea va suferi un proces de sensibilă modificare.

47 Schematismul explicaţiei este firesc în contextul unui curs şi considerentele didactice nu trebuie să ne facă să uităm că discutând despre artă ca instituţie socială – într-o epocă în care autonomismul avea nenumăraţi adepţi – Mihai Ralea schiţează – chiar dacă numai sumar

— O concepţie complexă în care diverşi factori – sancţiunile, moda, rasa, mediul, viaţa economică, luxul, politica, regimurile de guvernare, clasele, castele, naţiunea, familia etc. sunt luaţi în considerare.

48 Se pare că acest capitol a fost greşit numerotat ca

al XLV-lea ceea ce ne-a determinat să modificăm şi capitolele următoare. În text nu există niciun indiciu că ar fi existat un alt capitol al XLIV-lea iar sumarul iniţial era incomplet în manuscris oprindu-se la capitolul XL.

49 Probabil „omenesc”.

60 în discuţia de mai sus concepţia despre „viaţă” are un sens mai restrâns, cu o coloratură mai mult etică şi nu în sensul larg, general-filozofic.

61 Cu toată fineţea lor, observaţiile de mai sus au o coloratură mai mult psihologică şi rămân astfel inevitabil unilaterale.

52 Punctul de vedere conform căruia valoarea religioasă era valoarea unică în comuna primitivă nu se susţine prin cercetările etnografice şi antropologice care toate converg către concluzia că sincretismul iniţial al valorilor, nediferenţierea nu permite asemenea ierarhizări. De altfel în genere concepţia după care o valoare unică – oricare ar fi ea – ar fi sorgintea tuturor celorlalte, este de la început simplificatoare şi de neacceptat.

53 Vezi nota 43. Textul acesta aduce tocmai precizările pe care le socoteam necesare acolo.

64 Clasificarea aceasta pe faze ca şi legile enumerate mai sus reprezintă

— Evident o schematizare a procesului real şi nu au caracter de strictă şi absolută necesitate, coeficientul de relativism fiind în acest domeniu extrem de ridicat. Ele sunt totuşi nu mai puţin repere utile în orice discuţie sau analiză a complexului proces de evoluţie al artei şi trebuie considerate ca indicii metodologice, mai mult decât ca norme artistice constrângătoare. Este vorba de altfel de o sistematizare făcută aposteriori şi nu de o schemă apriorică.

55 Istoricul noţiunii de valoare ca şi al teoriei valorilor este cu totul incomplet, deşi direcţiile schiţate sunt reale. Trebuie însă să spunem că valoarea economică

a fost cercetată ca atare încă de economia politică clasică prin Adam Smith şi David Ricardo şi a primit o fundamentare ştiinţifică în teoria economică a lui Marx cu mult înainte de şcoala vieneză de care vorbeşte Ralea. Cât priveşte teoria valorilor în fundamentarea ei ca disciplină momentele Platon şi Kant sunt esenţiale, iar şcoala neokantiană (Rickert şi Windelband) sunt cei ce pot fi consideraţi ca semnatarii actului ei de naştere.

56 Enunţarea poziţiei lui Mihai Ralea asupra naturii valorii surprinde elementul esenţial şi anume nevoia existenţei unui raport dintre obiect şi subiect. Viziunea sa rămâne psihologistă întrucât acest raport este considerat doar „un al treilea element", iar dorinţei subiective care-şi găseşte şi obiectul i se acordă prea mult credit. Procesul include fără îndoială o proiecţie subiectivă asupra unui obiect anumit, dar acest raport nu este individual ci social, iar valoarea nu constă în el ca atare ci în produsul său validat socialmente. În ce priveşte valorificarea, evident ea pleacă de la un interes, dar natura lui depinde de domeniu, iar forţa lui de asemenea. Valoarea estetică este într-adevăr aparent degajată de orice interes direct dar, în ultimă instanţă, atitudinea apreţuitoare este şi ea expresia unui anumit interes, chiar dacă extrem de spiritualizat.

57 Distincţia dintre valorile scopuri şi valorile mijloace nu este întotdeauna atât de categorică. Valorile cognitive (adevărul) pot deveni mijloace, tot aşa cum cele economice sau politice se pot transforma din instrumentale în scopuri.

58 Formularea aceasta ni se pare extrem de fericită ea venind să precizeze unele neclarităţi ce interveneau atunci când se făcea distincţia dintre estetic şi artistic considerându-se că elementele anestetice nu fac decât să se adauge celor estetice. Vezi în acest sens nota 39.

59 Distincţia aceasta, ca de altfel multe altele, fuseseră făcute încă din cursul său de Tudor Vianu în 1934

– 36, dar sinteza caracterizatoare în ansamblul ei aparţine lui Mihai Ralea.

60 Această trecere de la subiectiv la obiectiv vine să corecteze poziţia oarecum psihologistă comentată în nota 56. Ea corespunde cunoscutei distincţii făcute între origina şi valabilitatea valorilor de către Tudor Vianu la cel de al X-lea Congres internaţional de filosofie în 1937.

61 Exemplul nu este fericit, pe de o parte, pentru că nu se poate vorbi de o poezie „pur" estetică la Valéry şi pe de altă parte, pentru că, în timp, el şi-a căpătat recunoaşterea pe care o merită chiar şi din partea unui public mai larg. O anumită specializare a publicului rămâne întotdeauna inevitabilă.

62 în sens de distracţie, plăcere superficială.

63 Trebuie spus că Tudor Vianu, de care Mihai Ralea se distanţează aici, nu renunţă nici el la tratarea categoriilor estetice în cursul său, tot într-un paragraf final.

64 întreg paragraful privind categoriile, are un caracter mai mult expozitiv iar în analiză, după ce se anunţă că ar fi cercetate doar comicul, tragicul şi sublimul, sunt studiate – oarecum dezorganizat – şi mai succint frumosul, caracteristicul, individualul şi tipicul, graţiosul şi urâtul. Am remarca faptul că individualul şi tipicul nu se situează pe acelaşi plan în analiză şi că frumosul şi urâtul nu sunt tratate în corelaţia lor, trecându-se peste ele extrem de superficial. Întregul paragraf despre categorii se resimte parcă de faptul că reprezintă finalul unui curs şi şansa noastră este că putem să-l completăm cu paragrafele respective din cursurile din 1927 – 1928 şi cel de expunere a unor concepţii caracteristice esteticii antice.

65 în sens de „viziune cognitivă".

66 Punctul acesta de vedere, ca şi întreaga explicaţie a trecerii de la comic la tragic de la un secol la altul conţine nu puţine elemente de adevăr, dar ea este evident

exagerată prin unilateralizare şi în bună măsură colorată de influenţele unei viziuni existenţialiste. Remarcăm, pe de altă parte însă, ca extrem de interesantă încercarea de a lega mutaţiile ce au loc în planul categorial de cele ce se petrec în planul vieţii şi chiar dacă absolutizările nu sunt permise, datorită autonomiei fiecărui domeniu, ele pot fi acceptate cu o „reducţie metodologică" anumită.

67 Remarca după care tragicul aparţine formelor de tranziţie a culturilor este extrem de subtilă când e vorba de aspectele sale moderne, dar ea nu trebuie absolutizată; tragicul antic ca şi cel clasic nu ar putea fi definit decât metaforic şi indirect în acest fel.

68 Formularea mai largă a acestei idei a reprezentat-o afirmaţia generală după care tragicul se naşte odată cu pierderea, distrugerea unei valori reale şi nu a uneia discutabile sau nereprezentative. Concepţia aceasta, aplicabilă tragismului clasic, a suferit sensibile modificări în arta modernă unde eroii nu mai sunt căutaţi neapărat în păturile sociale înalte şi unde se ajunge chiar ca valoarea lor să nu fie pusă în discuţie.

69 Distincţia este originală şi de o extremă fineţe oferind o bază pentru subtile discuţii şi nuanţări. Păcat că în studiile sale de antropologie filosofică ea nu este reluată pentru că în contextul de faţă ea rămâne osimplă afirmaţie.

70 Concluzia nu se susţine. Desigur că respectarea sau dimpotrivă încălcarea legilor nu duce automat la tragism, dar contradicţia dintre necesitate şi posibilitatea de a o realiza sau conflictul determinat de alternativă între cele două situaţii pot genera tragicul. Întotdeauna – cum arăta şi Mihai Ralea – avem de-a face cu o înfruntare de forţe, cu o ciocnire între elemente opuse, iar rezultatul ei nefericit este genera torul tragismului. Factorul moral intervine întotdeauna în determinarea tragicului tocmai prin faptul că este angajată conştiinţa eroului şi această angajare are loc în primul rând în plan etic. Pentru a

ajunge de aici la artă este însă necesară o transformare, o organizare formală anumită nefiind permisă confundarea tragicului real cu cel artistic.

71 Distincţia atât de categorică între sublim şi grandios este nu o dată contrazisă de numeroşi teoreticieni pentru care, dimpotrivă, grandiosul este una dintre formele de manifestare a sublimului. Dacă înfricoşătorul sau cruzimea sunt considerate de Mihai Ralea – în acord cu Volkelt – ca varietăţi ale sublimului, pentru alţi gânditori, dimpotrivă, ele se încadrează în categoria groaznicului, la polul opus al acestuia.

72 După cum se poate remarca Ralea reia aici ideea susţinută şi în primul din cursurile incluse în acest volum după care categoria polară corespunzătoare frumosului este caracteristicul şi nu urâtul. Fără să-i acorde o tratare categorială, dar discutându-l la faptul estetic (cap. XVI), esteticul este considerat în mod judicios aparte, distinct de fru

73 Capitolul ce urmează (LVII) tratează categoria caracteristicului într-un mod mult mai nuanţat şi larg decât reiese din această frază în care el este legat în mod unilateral doar de lucrurile rare, absurde când dimpotrivă el exprimă triumful unui grup, exagerarea unei părţi în dauna totalului în concepţia lui Mihai Ralea.

74 Trebuie notat că, spre deosebire de Volkelt, dimpotrivă, majoritatea esteticienilor contemporani asociază caracteristicul de tipic. Că forma sa de prezentare este întotdeauna individuală cum va remarca Ralea, este cu totul altceva.

75 Autorul explică modul sumar în care a tratat aceste ultime două categorii, prin faptul că, ele au fost discutate la seminar. Probabil că acelaşi lucru se petrece şi în multe alte cazuri dar din păcate nu suntem în măsură să redăm opiniile esteticianului român expuse cu aceste prilejuri.

ESTETICA MUZICALĂ

Curs de estetică universitatea din Bucureşti facultatea de litere şi filosofie

1942 – 1943

A. ESTETICA GENERALĂ – ESTETICILE SPECIALE *

Cursul de Estetică specială este continuarea cursului de Estetică generală. Amintesc că Estetica specială formează partea II-a a Esteticii; după sistemul preconizat aici, Estetica ar cuprinde două mari serii de probleme:

O primă serie se ocupă cu chestiuni de ordin general filosofic, punând oarecum principiile generale de fundamentare a unui fapt estetic şi marile probleme care se pun în jurul acestui fenomen central. După unele elemente de istoria Esteticii, adică de formarea disciplinei1, ne-am ocupat de problema metodei Esteticii. Am încercat apoi să determinăm faptul estetic în sine, să-i dăm o definiţie şi pe baza acesteia să pornim mai departe la interpretarea celorlalte fenomene, pentru că un curs care n-ar fi avut la bază o asemenea definiţie, ar fi păstrat un caracter empiric, disociativ, anarhic, nestrângându-se în jurul unui nucleu central de concepţie primordială.

Cu această ocazie am spus că faptul estetic, după datele pe care le oferă în mod imediat, se defineşte a fi în primul rând o construcţie simbolică: orice fenomen estetic, artistic2, este în primul rând o construcţie, un aranjament tehnic al unei serii de date, care simbolizează o expresie: sunetul în muzică, culoarea în pictură, linia în desen etc.

În al doilea rând, un element esenţial l-am găsit în ceea ce am numit noi cunoaşterea expresivă individuală. Fenomenul artistic, spre deosebire de cel ştiinţific sau filosofic, se caracterizează printr-o prindere a elementului particular, specific fiecărui fenomen, care este exprimat printr-un fel de simbolizare, câte odată printr-o reproducere a lui într-un anumit sens interpretativ al autorului, adică printr-o expresie.

În al treilea rând, spuneam că fenomenul estetic are la baza lui o plăcere dezinteresată. Nu este vorba de plăcerea concupiscentă pe care ne-o dau anumite forme cu nevoia de apropiere, nu este vorba de raporturi de trebuinţe organice sau atitudini în legătură cu instinctele primare, aşa cum se întâmplă în activitatea noastră în raport cu obiecte în câmpul ştiinţei sau pragmatismului 3. Şi în ştiinţă poate fi o plăcere dezinteresată, totuşi ea are o ¡finalitate practică. Plăcerea estetică este absolut dezinteresată aşa cum a arătat-o Kant.

În al patrulea rând, arătam că fenomenul estetic presupune o finalitate autonomă, adică nu serveşte niciun alt scop decât perfecţiunii sale însăşi. O operă de artă nu este vehiculul sau instrumentul care serveşte drept afirmare unor alte utilităţi (practicul, utilul, bunul, răul etc.), ci numai desăvârşirii sale proprii, adică atingerii unui punct de perfecţiune ideală în creaţiune.

Aceste patru clemente formau caracterele specifice ale faptului estetic şi ele ne-au servit drept bază de criterii lămuritoare în toate celelalte capitole examinate.

Am examinat problema autonomiei estetice, care sunt limitele ei şi drepturile ei de a se forma ca independentă; arătam că această autonomie nu trebuie înţeleasă în sens absolut, ci numai în sensul tendinţei către o cât mai mare libertate. Apoi am studiat fenomenul estetic, fie în forma subiectivă, adică în fenomenul de contemplaţie, fie în fenomenul de creaţie, adică aşa cum creatorul îşi plăsmuieşte opera. Am examinat apoi fenomenul estetic în concepţia sa obiectivă, aşa cum apare dacă am presupune că nu există un contemplator, fiindcă dacă am admite prin albsurd că omenirea încetează de a mai exista, totuşi Parthenonul există, este o realitate, independent de conştiinţa care o înregistrează. În fine ne-am ocupat de problema valorilor înalte, de valorificarea artei, arătând că aceasta se face printr-o comparaţie faţă

de celelalte capodopere ale istoriei artei, că la ¡baza ei stă fenomenul de gust, făcut din două coordonate: senzorialitatea noastră naturală şi cultura noastră artistică; ele ne pun în posibilitatea de a compara între ele diferitele stiluri, genuri, manifestaţii individuale sau sociale de artă. Am cercetat în sfârşit categoriile estetice, (frumosul, urâtul, sublimul, tragicul, comicul etc.).

Cu aceasta ajunsesem la o întrebare, care trebuia să închidă cursul nostru şi pe care am formulat-o într-o lecţie finală asupra concepţiei noastre generale în ceea ce priveşte esenţa artei, elementul ei caracteristic. Acest fenomen specific constă după mine, în plăcerea pe care o produce categoria artificialităţii4.

Iată de pildă două animale, doi câini care se întâlnesc. Ei pot avea raporturi de ostilitate, de ură, de luptă, şi pot avea şi raporturi de prietenie. Există, de îndată ce două fiinţe vii se întâlnesc, între ele un sentiment, o latitudine anumită, de prietenie sau de ură. Acelaşi lucru se întâmplă de câte ori un animal sau un om găseşte un obiect, oare formează satisfacţia trebuinţelor sale organice. Dar, toate aceste întâlniri fie cu fiinţe vii, fie cu obiecte, provoacă pilăceri de ordin biologic, plăceri concupiscente, plăcere erotice, amoroase, plăceri care ies din satisfacţia nevoii de foame, de sete etc. Sunt plăceri interesate, care angajează lân orice caz întotdeauna o atitudine a Eului nostru din punctul de vedere al conservării individuale. Dar dacă un animal sau un om se întâlneşte cu ceva care nu este viu sau care nu corespunde unei nevoi organice? De câte ori un câine trece pe lângă un câine mort, el nu se opreşte, sau dacă se opreşte nu ia atitudine. Un om, dacă vede un obiect care nu-l interesează pentru satisfacerea nevoilor lui, nu mai simte trezindu-se în el plăcerea naturală, biologică. Are adesea un sentiment mult mai complicat. Dacă vede un lucru mort, dar construit, fabricat, el nu se mai gândeşte dacă

acest lucru îi poate fi util sau nu, ci se gândeşte dacă este bine sau rău făcut, adică dacă această transfigurare artificială a obiectului îi permite o critică a execuţiei lui. Orice obiect făcut, presupune o apreciere a tehnicii constructive, orice lucru artificial presupune o suspendare a instinctului nostru vital, a atitudinii noastre biologice, interesată în faţa existenţei şi impune imediat un fel de sentiment superficial, cu mult mai uşor din punctul de vedere al urgenţei vitale, un sentiment care are timpul să se reflecteze asupra lui şi să se oprească un moment atunci când alte preocupări mai importante nu au loc. Orice lucru artificial provoacă în noi o plăcere nu naturală, ci derivată, mai puţin urgent vitală, mai puţin puternică, de un rang special, care constă în aprecierea execuţiei unei fabricaţii. În această categorie trebuie spus că plăcerea artificialităţii implică o serie întreagă de consecinţe în desfăşurarea ei.

Se ştie că pe lângă o Sociologie generală, care cuprinde întrebările ultime sau ¡întrebările prime asupra originii sau esenţei structurii societăţii, există o sociologie specială, aceea a funcţiunilor concrete în societate, sociologia familiei, proprietăţii economice, funcţiunii politice, morale etc. Tot aşa pe lângă Estetica generală există o Estetică specială, în cadrul căreia vom studia oarecum înfăţişarea fenomenal concretă a artei, aşa cum intră ea în diferitele arte, aşa cum se compune ea dintr-o serie întreagă de tehnici speciale şi atitudini sufleteşti speciale, în cadrul tehnicii muzicale, sau în teatru, dans, poezie şi în fine în artele plastice.

Deci Estetica specială va fi un studiu asupra formelor, asupra tehnicii şi asupra conţinutului sufletesc de creaţie şi contemplaţie, în cadrul specific al fiecărei arte în parte. Începem prin a ne ocupa de estetica Muzicii trecând mai târziu de artele imediat învecinate cu muzica, adică dansul, poezia şi teatrul, ca o sinteză ia acestor arte, iar

apoi estetica artelor plastice: pictura, sculptura şi arhitectura6.

B. CE ESTE MUZICA?

În ajutorul studiului esteticii muzicale sunt de reţinut îndeosebi lucrări ca:

HUGO RIEMAN, Elements d'Esthétique. GH. LALO; Essai d'une esthétique musicale scientifique, G. HANSLICK; Du beau musical, J. COMBARIEU; La musique, ses lois et son évolution; A. LAVIGNAC; La musique et les musiciens; L. LANDRY La sensibilité musicale; M. DESSOIR; Ästhetik cap. Die Tonkunst; L. D AURI AN; Essai sur l'esprit musical; TH. LIPPS, Ästhetik vol. II cap. Rhytmus; MÜLLER FREIENFELS, Psychologie der Kunst, vol. III.

Prima problemă care se pune în legătură cu o Estetică muzicală, este aceea a unei definiţii a fenomenului muzical. Se pune deci întrebarea: Ce este muzica? Fiecare din noi ascultăm muzică, de la muzica ştiinţifică şi complicată a unei simfonii, până la un disc de gramofon, care ne redă melodia unui lied şi până la muzica oferită de lăutari. Sunt niveluri diferite de muzică, care angajează valori >de gust deosebite, oare relevă stiluri diferite, dar care totuşi au un fond comun. Ce este comun între un tangou cântat de un Jazz şi între o simfonie sau între o melodie monotonă cântată de un instrument simplu, sau un tam-tam cântat de sălbaticii din Australia? Există comun ceea ce se numeşte esenţa fenomenului muzical în general.

Pentru a putea degaja caracteristica unui fenomen aşa de complicat, încât de-a lungul secolelor a primit răspunsuri diferite sub unghiuri de vedere foarte diferite, variind de la puncte de vedere metafizice, cum este acela al lui Platon sau Schopenhauer, care privesc muzica drept revelarea ideilor deasupra existenţei, până la concepţii în care muzica ar fi o revelaţie de formule matematice sau

numere, cum spune Pitagora sau Leibniz, sau de la fiziologişti, până la sociologia muzicii popoarelor primitive ori a sentimentelor oare se degajă din ea, ajungând în sfârşit la teoria propriu-zis estetică, trebuie să luăm în consideraţie toate punctele de vedere care au contribuit la închegarea definitivă a conturului fenomenului muzical propriu-zis. Diferitele feluri de a concepe muzica se pot reduce deci la următoarele: există o concepţie matematică a muzicii, o concepţie psihologică sau formalistă, obiectivistă, o concepţie sociologică şi în fine, o concepţie filozofico-metafizică a aceluiaşi fenomen.

I. ŞCOALA MATEMATICĂ

În ceea ce priveşte primul curent, şcoala matematică, el reprezintă într-un sens încă din antichitate concepţia cea mai pozitivă, cea mai palpabilă a unui fenomen care prin esenţa lui este mistic7. Matematica reprezintă prima încercare de a introduce un studiu pozitiv, precis în acest domeniu. Evident, nu poate fi vorba de o exagerare a acestui lucru, aşa cum pretindea de pildă Leibniz, după care muzica nu ar fi altceva decât un exerciţiu aritmetic inconştient, sau cum pretindeau Pitagoricimii că întreaga existenţă comportă o numerotaţie, legându-se de anumite valori de ordin numeric. Acestea formează între dânsele infinite combinaţii de ordin matematic, combinaţii care ar face ca muzica să fie aproape de tihiimie, de fizică sau de astrologie. (Chiar în timpurile noastre au fost o serie de cercetători care au găsit un fel de unitate cosmică a universului, după care fenomenul muzical ar fi înrudit cu alte fenomene prin această filiaţiune numerică. Dacă de pildă consonanţa octavă se exprimă prin raportul 2/1, acelaşi raport exprimă combinaţia chimică a apei (HaO), deci apa ar fi înrudită cu muzica).

Pitagoricienii pleacă de la un fel de superstiţie a numerelor. Ei arată că există o anumită numerotaţie, care poate privi un fenomen şi îl deosebeşte tocmai prin această

valoare de ordin numeric de alte fenomene. În orice caz, Pitagora a găsit anumite raporturi constante pentru intervalele muzicale. El este acela care a găsit prima dată că octava se poate exprima în raportul de 2/1; octava este consonanţa perfectă, adică aceea între două note ale căror armonice se potrivesc şi coincid în mod identic. A doua consecinţă era aceea de quintă, a treia cea de quartă. Toate aceste trei intervale, octava, quinta şi quarta, se pot exprima numeric în raportul de 2/1 pentru octavă, 3/2 pentru quintă, 4/3 pentru quartă, ceea ce înseamnă că ordinea numerică este perfect omogenă şi succesivă. Când mai târziu 1 lelmholz a încercat să facă studii, bazat pe analiza vibratori ca ondulaţilor, el a găsit că aceste calcule sunt perfecte, exacte, cu toate că Pitagora n-a avut cea mai mică idee de experienţele fizice. Tot după Pitagoricieni se vede că intervalele muzicale sunt măsurabile prin progresia triplă, care reprezintă ciuinta, care se poate combina la infinit ea însăşi în raporturi Ce progresie matematică. De pildă dacă exprimăm acest raport prin 3/2, care corespunde notei „de” şi îl mărim de două ori, corespunde notei „sol”; dacă îl mărim de 3 ori corespunde notei „re” şi dacă îl mărim de 4 ori corespunde notei „la „etc. Raportul este constant numeric şi el formează o realitate fizică, nu o simplă curiozitate matematică, aşa cum a dovedit-o Helmholz când a făcut experienţa.

Al doilea moment al unei concepţii matematice a muzicii, este oferit de un matematician filosof, discipol al lui Leibniz anume Euler, din secolul XVIII, care ne-a lăsat o carte celebră în câmpul cercetărilor muzicale. Fiind discipol al lui Leibniz, el pleacă de la ideea că muzica şi artele, spre deosebire de filosofie şi ştiinţă, ne oferă o teorie şi o percepţie confuză a unei ordine universale, naturale. Adică există în această percepţie o doză de senzualism, dar şi o doză de analiză direct intelectuală. Dar, dacă este vorba de ordine *şi*. dacă percepţia este o

primă înştiinţare confuză a ordinii universale, această ordine trebuie să aibă o expresie numerică. Şi atunci, Euler a făcut o serie întreagă de calcule asupra consonanţelor, adică asupra acordurilor care provoacă cele mai elementare plăceri estetice. A luat cel mai mic multiplu comun al numerelor vibraţiilor unor sunete muzicale, care se cheamă după el „exponentul consonanţei”. Din el se scad atâtea unităţi câţi factori primari se găsesc în el, minus 1. Şi ajunge la un număr care oferă ceea ce se numeşte gradul de agrement, adică deosebirea de interval dintre nouă note, formând o consonanţă. Şi această lege matematică a fost verificată mai târziu cu un secol şi ceva de Helmholz şi a fost găsită ca autentică din punct de vedere ştiinţific, deci corespunzând nu numai în ordinea matematică şi logică la o serie de raporturi formale, ci la o realitate fizică propriu-zisă.

Mai târziu, când s-a creat şcoala experimentală a lui Fechner şi când cercetările experimentale au început să privească estetica muzicală, Zeissing a vrut să aplice „legea secţiunii de aur” din artele plastice, şi la muzică, vrând să arate că deosebirea de raport numeric pe care o formează consonanţele între ele este tot de 1/1, 61 aşa cum era secţiunea de aur în antichitate. Dar cercetările au arătat că realitatea nu reuşeşte totdeauna să se încadreze în teoriile oamenilor de ştiinţă şi filosofilor, întrucât raportul de 1/1, 61 aplicat în muzică nu dă decât un interval de sextă, adică un interval imperfect din punct de vedere armonic şi consonantic. Raporturi perfecte erau considerate octava, quinta şi quarta şi prin urmare raportul de 1/1, 61 aplicat în muzică nu corespundea cu plăcerea muzicală constatată în toate sistemele din antichitate până azi. Pentru a evita această dificultate Zeissing a declarat pur şi simplu că sexta este agreabilă, iar nu quinta, octava şi quarta.

O serie de alte teorii muzicale, ca de pildă aceea a lui Vronsky, relativ la numerele aritmetice în aplicarea teoriei lui Gauss, a înscrierii poligoanelor într-un cerc, au fost aplicate în muzică şi au provocat de asemenea discuţia pasionată a teoreticienilor muzicali.

Ce concluzie trebuie să tragem din toate aceste teorii matematice, când le aplicăm la esenţa fenomenului muzical privit din punct de vedere estetic?

Este adevărat că introducând raporturile numerice, adică cantitatea lor muzicală, se introduce o ordine, fenomenul devine mai comprehensibil, el scapă capriciilor subiectivităţii noastre şi capriciilor diferiţilor indivizi când este vorba să se găsească o caracteristică comună fenomenelor de plăcere muzicală. Din momentul când acesta se stabileşte într-un raport matematic fix, el capătă nu numai o fixitate, dar o anumită obiectivitate din punct de vedere cantitativ. Dar ceea ce este interesant în fenomenele estetice nu este atât cantitatea, ci mai ales calitatea lor, adică acea emoţie specifică, acea reacţie individuală sufletească, care este provocată de sunetul muzical estetic. Care sunt rezonanţele lui în sufletul nostru? Care sunt asociaţiile de idei, de ordin sentimental, de ordin metafizic şi filosofic, care sunt meditaţiile care formează o floră bogată în sufletul nostru, pe marginea fenomenului muzical? Calitatea acestui sentiment nu poate să ne fie dată prin fenomene de ordin matematic. Ea este un rezultat al stării noastre sufleteşti, al atitudinii eului nostru, al dispoziţiei noastre, al diferitelor asociaţii cu care împletim tema muzicală la un moment dat. Este o calitate psihologică, ce nu poate fi explicată prin matematică, după cum nu poate fi explicată prin matematică nicio anumită fixare de gusturi epocale ale unui popor la un moment dat. Pentru că sistemul muzical, diferitele stiluri muzicale, ¿în efectele unor influenţe sociale, culturale dintr-un moment dat. Dacă luăm gama noastră cu 8 intervale, este una, dar

dacă admitem gama indiană cu 21 intervale, este alta. Aceste măsuri prime ale intervalelor între ele şi ale valorilor, au fost fixate de o cultură dată, ele reprezintă influenţa unei societăţi, reziduul sufletului ei cu tot zbuciumul particular al acelei epoci anumite, care le-a fixat şi cu care noi intrăm în contact. Aci, matematica nu are nimic a face, ea nu poate explica nimic din intimitatea fenomenului. Ea poate explica nu numai cadrul grosolan în care lucrurile nu capătă decât o schiţare, dar ale căror cadre şi gândiri scapă posibilităţilor ei.

Va trebui să trecem la alte metode de a explica muzica pentru a avea o figură generală a fenomenului muzical.

II. ŞCOALA PSIHOLOGICĂ

În ceea ce priveşte concepţia psihologică a fenomenului muzical, ea se reduce ca oricare altă psihologie estetică, la examinarea unor factori de ordin psihologic în percepţia muzicală. În primul rând, aportul pe care-l aduce senzaţia. În această privinţă, elementele care au fost fixate de către Rameau, compozitor francez, au fost reluate de Helmholz în cunoscuta teorie a armonicelor: o coardă ciupită sau atinsă, produce un sunet principal şi o serie de sunete auxiliare într-o serie de raporturi precise cu sunetul principal. Ele se numesc „armonice”. Aceste armonice formează structura principală a sunetului. Orice sunet nu este un sunet simplu, el este un acord în care un sunet principal se produce şi o serie de armonice îl însoţesc. Helmholz, bazat pe această teorie şi inspirat de teoria matematicianului Fourier relativ la vibraţiile căldurii, a aplicat-o în faimoasa teorie a rezonatorilor, arătând că urechea noastră este un fel de mic pian, un instrument care are o serie de coarde, care vibrează fiecare pentru un anumit sunet. Deci percepţia unei melodii, a unui acord muzical, este înregistrată de urechea noastră aşa cum un sunet este

înregistrat de un instrument muzical care îl face să răsune.

După aceea, această teorie a fost completată de contribuţiile lui Stumpf relativ la fuziunea sunetelor. El a arătat care sunt legăturile între diferitele armonice, cum se formează un sunet din anumite consonanţe între tonuri dominante şi armonicile secundare, cum fuziunea aceasta alterează sau agită formaţia de consonanţe, cum creează faimoasele „bătăi" – les battements, – adică disonanţele armonice între dânsele care nu se pot acorda. Această teorie reprezintă o contribuţie foarte interesantă din punct de vedere psihologic şi psihofizic, dar care pentru teoria estetică muzicală este mai mult sau mai puţin indiferenţă, fiindcă fenomenul acesta de plăcere care întovărăşeşte orice percepţie, fie ea cât de simplă din punct de vedere muzical, nu este explicat nici prin aranjamentele armonicelor între ele, nici prin fuziunea totală de acord, şi în orice caz nu corespunde cu o serie întreagă de legi de ordin mai mult amplu psihologic, legi cu caracter asociativ. Puterea evocatoare a muzicii din punct de vedere psihologic este deosebit de importantă, deci ea are un răsunet afectiv asociativ mult mai mare; acestea nu pot fi explicate, după cum nu pot fi explicate nici elementele plăcerii, nici prin teoria lui Helmholz, nici prin aceea a lui Stumpf care au făcut multă vâlvă acum 4 – 5 decenii.

O altă treaptă în ordinea componenţei recepţiunii sunetului în sufletul nostru o formează sentimentul. Asupra acestui factor nu vom insista acum, fiindcă el va forma obiectul unei lecţii speciale, deoarece teoriile afectiviste sunt în măsură să creeze o întreagă controversă între tehnicienii puri şi între cei care cred că muzica este exprimarea, fie directă a sentimentelor noastre, fie a unor abstracţii sentimentale sau măcar a unor scheme de ordin afectiv, în orice caz că muzica nu poate fi scutită complet de întovărăşirea sentimentului.

Mai joacă în percepţia fenomenului muzical un rol

deosebit ceea ce se numeşte în special în literatura estetică muzicală franceză „gândirea muzicală” – la pensée musicale – termen introdus mai de mult de Lionel Daunac şi acum în urmă de Combarieu. Ei vorbesc despre inteligenţa muzicală, arătând că nu este vorba de un proces de gândire care se întovărăşeşte de concepte, ci este vorba de o serie de raporturi între unităţi senzoriale, care trebuie compuse în mod precis între ele şi că nu se poate dispensa nimeni de o aşezare, de o întocmire inteligentă în ordinea sentimentelor, care ar forma tocmai structura oricărei tehnici muzicale, pentru că, dacă este adevărat că unii dintre «teoreticienii afectivişti ai gândirii muzicale arată că muzica este exprimarea directă şi spontană a sentimentului, nu e mai puţin adevărat că ea este aproape totdeauna exprimată printr-o tehnică. Această tehnică trebuie să fie văzută nu în sensul ecourilor pe care le trezeşte în sufletul nostru în momentul când o primim, ei mai ales în sensul de a înţelege ceea ce a vrut compozitorul într-o gândire muzicală oarecare, fiindcă una este a te lăsa pradă unei reverii anarhice pe marginea unui concert de muzică de Bach sau Wagner, şi alta este să ştii ce a vrut să trezească în sufletul tău un Bach sau un Wagner.

Deci, pentru a înţelege intenţia autorului, trebuie o iniţiere, un studiu special. Schumann spunea deseori că o bucată nu poate fi înţeleasă la prima audiţie, pentru că noi nu colectăm la prima audiţie decât o serie de senzaţii, agreabile sau dezagreabile, pe care brodăm o serie de asociaţii. Ceea ce constituie înţelegerea bucăţii, este studiul care se capătă printr-o repetiţie a audiţiei aceleiaşi bucăţi. Deci descoperirea secretului de ordin formal, de expresie, a unei bucăţi muzicale, este un lucru care se învaţă încet şi care presupune o expresie de un anumit tip, un anumit stil, de anumită concepţie, deci într-un sens mai larg, putem folosi termenul de „gândire muzicală”

întrebuinţat de Combarieu şi Daunac.

În fine, în toate aceste recepţii muzicale trebuie să avem în vedere o recepţiune a totului; de când psihologia formei, *gestalistă*, insistă asupra componenţei totului la o bucată, asupra structurii care nu se formează din bucăţi care se adiţionează ulterior şi succesiv, trebuie să ne gândim că opera formează un tot, ea pleacă de la ceea ce se numeşte o tonalitate, care îi indică aproape în permanenţă coloritul, atmosfera muzicală în care notele, intervalele, se leagă între ele, pentru a forma o bucată totală, o bucată unică. Această tonalitate generală nu poate fi prinsă prin bucăţi izolate de la prima vista; ea este efectul unor iniţieri treptate într-o operă muzicală, se înţelege printr-o învăţare a tehnicii speciale şi a procedurilor întrebuinţate de compozitor; ea este efectul comprehensiunii inteligente. Nu va contesta deci nimeni că în contemplaţia muzicală, în audierea muzicală, există elemente psihologice foarte importante. Mai puţin importante în ordinea senzorială decât se credea în timpul lui Helmholz, destul de importante din punctul de vedere al ordinii unui fond afectiv, destul de importante din punctul de vedere al ordinii unei gândiri muzicale, care presupune o expresie concretizată într-un stil şi într-o tehnică anumită.

Însă o explicaţie a muzicii, care n-ar fi decât psihologică, ar avea inconvenientul că – ar trebui să varieze de la caz la caz şi să se bazeze aproape exclusiv pe forurile noastre subiective de cunoaştere şi în al doilea rând n-ar putea da socoteală completă de anumite forme estetice prestabilite, pe care noi le primim din oidinea culturală şi socială, din aifară de noi şi care ne vin oarecum de la instituţia muzicală a timpului, de la fenomenul obiectiv al muzicii epocii în care trăim şi cu care noi intrăm în contact prin iniţierea – noastră la aceste forme pe care, evident, compozitorii originali le pot

preface, dar cu care ei trebuie să se familiarizeze şi trebuie să le cunoască. Există prin urmare o serie întreagă de reguli, de canoane, reguli de gust, de stil, de concepţie muzicală, care sunt ale culturii, deci ale societăţii în care trăim. Factorul sociologic în explicaţia fenomenului muzical trdbuie să însoţească factorul psihologic, pentru că este vorba de instituţia muzicală a timpului, de gusturile la ordinea zilei etc.

Aşa de pildă, modulaţiile au suferit, ca şi aplicarea tonalităţii, o serie întreagă de reguli de evoluţie, de transformări, care mai înainte n-ar fi fost admise. Dacă s-ar cânta astăzi cu libertăţile de exprimare muzicală ale lui Debussy, Stravinsky, Richard Strauss în faţa unui auditoriu contemporan cu Beethoven, acest auditoriu ar fi complet surprins şi probabil că bucăţile ce s-ar dânta n-ar fi ascultate, ele fiind socotie ca nişte erezii muzicale, care ar supăra urechea. Deci timpul şi epoca creează anumite gusturi şi anumite procedee muzicale, care sunt. opera atmosferei artistice muzicale ale acestui timp. Această obiecţiune sumară arată că o explicaţie psihologică a muzicii este insuficientă şi că este necesar să trecem la explicaţia de ordin sociologic în concepţia şi înţelegerea fenomenului muzical.

III. FORMALISMUL

Dar mai înainte de a examina valoarea explicaţiei sociologice, să mai examinăm o anumită şcoală care se leagă oarecum cu formula numită de către Comb ari eu şi Daunac „inteligenţa muzicală”, anume o formă de inteligenţă muzicală exprimată prin tehnică obiectivată şi care a fost susţinută printr-o şcoală estetică numită „formalismul” şi exprimată într-o operă a unui critic muzicali vienez, E. Hanslick după care fenomenul muzical nu este nici exprimarea unui sentiment, nici exprimarea unor gânduri, nici căutarea unor fenomene adânci de ordin metafizic cum credea Schopenhauer, ci este pur şi simplu o

tehnică, care exprimă o linie sonoră, o linie melodică, sub forma unor arabescuri. Dacă priviţi în perete o decoraţie arhitectonică sau un baso-relief, veţi avea imaginea creatoare a unor sunete muzicale, care se succed într-o melodie şi care formează o serie de desenuri muzicale, precum arhitectura formează o armonizare de proporţii în ordine liniară.

Muzica ar fi aşadar o arhitectură sonoră – după expresia lui Novalis – o arhitectură sonoră, care prezintă aspecte melodice mai mult sau mai puţin grafice, dar care nu are nimic a face cu exprimarea de tânguire sufletească, cu exprimarea de sentimente; deci este un aspect pur şi simplu tehnic şi formal al fenomenului muzical.

Acestei teorii a arabescului muzical a lui Hamlick i se opun o serie întreagă de obiecţiuni. Mai întâi, nu poate fi vorba de o formă arhitectonică muzicală, pentru că însăşi arhitectura nu cunoaşte forme obiective precise şi nici legi precise de exprimare. Iată, de pildă, o serie întreagă de legi care par indiscutabile în arhitectură: coloana la un templu sau la o clădire trebuie să fie făcută de obicei aşa încât să aibă înălţimea de 9 ori cât este diametrul. Raportul acesta a fost de multe ori călcat şi sunt oameni care găsesc frumoasă o coloană care nu se inspiră din această regulă. Şi atunci, dacă nici aici nu avem reguli obiective valabile, cu atât mai puţin putem să le avem sau să le aplicăm în muzică. În arhitectură de pildă, se poate aplica foarte bine şi coloana templului lui Jupiter şi aceea a lui Segest, deşi se inspiră de la o serie de proporţii perfect contradictorii; gustul secolelor le-a admis pe amândouă. Acelaşi lucru în muzică. Factorul de plăcere personală poate varia, poate făuri o serie întreagă de proporţii şi admite ceea ce o regulă posibilă exclude.

În al doilea rând, o concepţie pur formalistă a muzicii ar echivala cu o teorie sau explicaţie ornamentală a muzicii, fiindcă dacă dezbraci muzica de dinamismul

interior şi o reduci numai la o linie melodică oarecare, înseamnă că insişti mai ales pe partea de ornamentaţie exterioară. Dar, în orice lucru de artă, ornamentaţia în general este un fenomen secundar, de detaliu; ceea ce importă este structura primară şi forţa sufletească pe care o exprimă şi de la care a plecat. Totdeauna artele ornamentale au fost inferioare 8. De pildă, Rococo-ul este o artă de oboseală, de decadenţă, făcută din ornamentaţii cu linii sinuoase; el n-a format niciodată caracterul unei arte robuste, sănătoase, de plină dezvoltare clasică.

În al treilea rând, linia arhitectonică, arabescul, nu este chiar sub formă metamorfică un caracter specific muzicii, pentru că acelaşi arabesc poate să fie exprimat grafic şi în cazul dansului şi în cazul artei retorice, adică în timpul unui discurs, deci nu formează o lege particulară a fenomenului muzical. A susţine că forma arhitectonică şi arabescul este totul, înseamnă a neglija în special în muzică o serie întreagă de elemente fundamentale, ca de pildă tonalitatea, în jurul căreia se grupează întreaga atmosferă muzicală a bucăţii. A neglija modul minor sau major, înseamnă a ţine seama numai de succesiunea intervalelor melodice, care nu sunt însă totul într-o compoziţie muzicală. Chiar în orice expresie exprimată grafic, de pildă în cazul Grafologiei, nu se poate vorbi de Grafologie de sine stătătoare; Grafologia este un simptom, este un semn relativ care stă în dosul semnelor grafice, adică a unui suflet. Dacă acest lucru este valabil i pentru Grafologie, şi adeseori dă loc la diagnoze de caracterologie, cu atât ¡mai mult o expresie muzicală va însemna un suflet, o concepţie care se exprimă cu ajutorul unor linii melodice; fiindcă este foarte greu de a susţine formalismul muzical fără a admite că există o formă fără fond – ceea ce este o absurditate. Forma este întotdeauna aspectul aparent şi exterior al unui conţinut şi conţinutul are totdeauna o serie întreagă de legi care ţin de felul cum

se exprimă.

Gând am vorbit de aceste legi, noi am opinat în sensul că este unul din dualismele care au încurcat multă vreme teoriile estetice şi trebuie studiat în sensul unui monism estetic, în care forma nu poate fi decât un fond, şi invers. Sunt două atribute ale unui fenomen, dar care prezintă o esenţă mai adâncă a unuia şi aceluiaşi lucru.

În fine, o teorie formalistă a muzicii este combătută de tipologia compozitorilor. Sunt compozitori, de pildă Bach, la care această teorie s-ar putea aplica. Dar sunt alţii la care acest lucru ar fi imposibil. Nu este posibilă aplicarea teoriei arabescului muzical la un lied de Schumann. Însuşi Wagner, la care consideraţiile de ordin tehnic erau foarte importante, spune undeva în corespondenţa lui că „tot ceea ce este regulă îmi distruge simţul muzical”. Deci îi repugnă o regulă prea strânsă, fiindcă dinamismul său interior debordă peste o gramatică muzicală, exprimând tumultul intern intim, pe deasupra oricărei încercări de procedură. La fel, dacă formalismul intră în conflict cu tipologia compozitorilor, el intră în conflict şi cu anumite aspecte şi anumite genuri muzicale, cu anumite stiluri muzicale. De pildă, sunt stiluri muzicale liniare într-o anumită epocă, sunt stiluri muzicale melodice, plastice; dar sunt în acelaşi timp stiluri muzicale care pleacă de la un fond liric, de la un fond intimist, la care căldura sufletului este exprimată pe deasupra unei tehnici sau în orice caz tehnica este mult inferioară, ea fiind debordată de suflet.

Iată prin urmare o serie întreagă de obiecţiuni, după care formalismul muzical nu poate fi acceptat. Vom vedea, atunci când vom vorbi de sentimentul muzical în genere, că este greu să facem abstracţie de dânsul şi că toţi cei care au văzut în muzică o simplă gramatică exterioară, un simplu concurs de virtuozităţi exterioare, nu pot explica forma directă a fenomenului artistic în sine.

Spuneam că explicaţia psihologică şi chiar explicaţia formalistă – care este o variantă a explicaţiei psihologice, în sensul că se pune la baza fenomenului muzical un fel de comportare exterioară, o tehnică – aceste explicaţii trebuie completate cu explicaţii de ordin sociologic. Nu însă explicaţii de ordin sociologic, cum dă Guy au, la care fenomenul sociologic nu este bine înţeles, fiindcă el înţelege prin sociologie factorul simpatetic pur şi simplu, fiind un precursor al teoriei Einfühlung-ului.

Este vorba însă de altceva şi anume de influenţa mediului social în care trăim, asupra dezvoltării fenomenului artistic. Când vorbeam despre problema aceasta a influenţei societăţii asupra fenomenului artistic, spuneam că ea se poate concepe în două feluri: poate fi vorba de influenţă oarecum mecanică şi exterioară a fenomenelor din societate, a instituţiilor, asupra unui fapt artistic, influenţa factorului religios de pildă, a factorului politic, economic tehnic etc., aceste transformări sociale influenţând indirect într-o măsură oarecare fenomenul estetic. Dacă influenţa societăţii este cu mult mai vizibilă în opere de ordin literar, asupra muzicii ea este mult mai slabă şi indirectă, rolul factorului politic, economic etc. fiind aproape neglijabil. Este vorba de o altă influenţă socială în muzică: în afară de influenţa factorilor pomeniţi: înăuntrul fiecărei arte se constituie un fel de instituţii, o serie de şcoli, de cenacle, de concepţii, care pot să se influenţeze unele pe altele şi care formează o societate închisă în lumea muzicală la un moment dat. Apoi evoluţia tehnicii într-o artă, de la o epocă la alta sau chiar înăuntrul aceleiaşi epoci, poate devia într-un fel sau altul factorul estetic muzical. Este mult mai interesant deci de a vedea care este evoluţia muzicii în raport cu asemenea factori sociali, externi.

Putem rezuma această influenţă la două serii de fenomene:

În primul rând este de luat în seamă explicaţia sociologică în muzică ori de câte ori este voriba de fenomene de origine, de geneză şi de evoluţie. În ceea ce priveşte originea muzicii, s-au făcut cele mai multe consideraţii de ordin sociologic, arătându-se că fenomenul muzical la început era confundat cu alte valori artistice, că făcea o singură unitate împreună cu dansul şi o întecul. După legea de diferenţiere a valorilor în general şi a celor estetice în special, dansul s-a desprins din muzică, după cum s-a desprins apoi cântecul, lăsând muzica autonomă, pentru ca mai târziu să se refacă, sub forma dramei muzicale wagneriene, într-o reunire de mai multe arte pe un efect muzical unic. Dar de la început, această nebuloasă muzicală primitivă s-a diferenţiat, lăsând de-o parte dansul şi muzica vorbită. Prin urmare acest fenomen de origine, studiat pe muzica popoarelor primitive, pe unele teme muzicale luate din clanurile negrilor, formează astăzi o literatură etnografică muzicală foarte interesantă. El este aproape de muzica populară şi aduce în această privinţă o serie întreagă de contribuţii la muzica cultă, care îşi ia temele de inspiraţie din cadrele muzicii populare.

În al doilea rând, este foarte interesantă explicaţia sociologică în fenomenul de evoluţie al faptului muzical, evoluţie care nu trebuie înţeleasă totdeauna că se săvârşeşte sub influenţa directă a factorilor sociali, economici, politici etc., ci mai ales sub influenţa factorilor sociali interni de: \ familia însăşi a muzicii, adică din influenţa diferitelor şcoli. Acolo se întâmplă o serie întreagă de transformări care sunt datorite pe de o parte modificărilor pe care unii iniţiatori sau unele grupări muzicale le săvârşesc. Pe de altă parte se formează o serie de legi de transformare, ceea ce esteticianul francez Lalo a numit „Legea celor trei scări artistice”, după care fiecare fenomen artistic are o fază romantică, una clasică şi una post-clasică 9.

În privinţa substituirii stilurilor şi gusturilor muzicale, este de ajuns să studiem istoria muzicii, ca să vedem cum au evoluat ele. La început, de pildă, am avut o muzică grecească, elină, bazată pe trei scări de ordin etnic diferite: scara dorianã, scara frigiană şi scara lidiană, cu componentele lor: hipo-dorianã, hipo-frigiană şi hipo-liidianã. Acest bagaj foarte complicat, s-a simplificat după aceea în muzica creştină la cele patru moduri autentice, urmate de patru moduri plagale. Era totuşi o simplificare, pentru ca în timpul nostru să ajungem la gama diatonică, gamă simplă însă care poate scoate o serie infinită de combinaţii armonice şi melodice, care dau toată bogăţia şi varietatea simfoniilor şi orchestraţiei moderne. Cei care de pildă gustau muzica cururilor medievale sau cântecul gregorian sau melopeea antică elenă, aveau alte gusturi decât cei care ascultau astăzi o simfonie de Strauss. Evoluţia s-a făcut pe baza unor adausuri sau pe baza unor simplificări, care au transformat simple intervale de expresie, din lumea elenă, într-o serie de complicaţii cu alte legi în zilele noastre 10.

Acelaşi lucru în privinţa raportului între consonanţă şi disonanţă. Era greu de conceput în antichitate şi până la reforma wagneriană, că consonanţele perfecte, care sunt octava, quarta şi quinta, nu sunt în acelaşi timp şi idealul de plăcere şi agrement muzical. Pentru o ureche contemporană însă, o serie de disonanţe, care ar fi părut strigătoare acum 100 de ani, sunt gustate astăzi tocmai pentru dizarmonia lor, pentru ingeniozitatea, pentru felul aşezării intervalelor muzicale. Acum, schimbarea bruscă de tonalitate şi modiilaţie muzicală, formează un element de varietate faţă de o consonanţă perfectă, care s-ar părea astăzi dulceagă, plicticoasă şi prea monotonă.

Tot aşa doctrina clasică în teoria muzicală admite că modul major este un mod perfect de exprimare muzicală, pe când cel minor fiind un mod trist, deprimant, plângător,

este un mod de exprimare inferior. Astăzi, mai degrabă se dă predilecţie modului minor decât celui major, gustul schimbându-se sub influenţa diferitelor şcoli şi cenacle, în alte direcţii, formând o altă cerinţă a urechii noastre şi o altă educaţie muzicală, care creează nevoi muzicale de altă natură.

Iată deci că în această privinţă structura internă socială a unei instituţii artistice, în speţă muzica, transformă gustul, legile gustului, preferinţa publicului, stilurile muzicale, într-o serie întreagă de alte structuri şi care nu sunt datorite atât capriciilor unui gust individual, ci sunt transformări mai ample ale unei epoci, a cerinţelor unei epoci, şi formează oarecum educaţia şi cultura muzicală într-o epocă dată, într-un moment istoric dat şi într-o anumită naţionalitate sau cultură. În această privinţă, sociologismul, în chestiunile de evoluţie a stilurilor şi nivelurilor de gust, aduce explicaţii cu mult mai interesante decât explicaţia psihologică.

V. INTERPRETĂRILE SPECULATIVE

În ce priveşte interpretările de ordin metafizic a fenomenului muzical, care au fost foarte gustate în timpul idealismului filosofic german le găsim la Hegel, Schelling, dar mai ales ia Schopenhauer.

Liniile generale ale filosofiei acestuia din urmă pornesc de la afirmaţia unei voinţe oarbe, care este fenomenul primar, atributul special al existenţei, şi care se înfăptuieşte în orice moment şi orice ipostază a existenţei ei. Muzica ar fi tinzând să cunoască ideile prime, ideile de ordin platonician, – care sunt în dosul aparenţei lucrurilor, care sunt esenţa ultimă şi care nu pot fi prinse prin logica conceptuală, nici prin intuiţie. Ele sunt imaginea eternă, permanentă a lucrurilor în sensul lui Platon şi de care nu putem să ne apropiem, decât cu ajutorul muzicii care se pune în contact cu ideile din dosul lucrurilor, ne eliberează de eforturile relative la viaţa cotidiană şi ne ridică în acea

sferă de contemplaţie, în contact cu atmosfera senină a ideii. Explicaţii de acest ordin scapă oarecum oricărei investigaţii pozitive şi ele nu pot deci să ne oprească prea multă vreme şi le amintim mai mult cu titlu de curiozitate. Asemenea explicaţii se găsesc şi la Bergson, după care fenomenul muzical este o formă a contactului cu intuiţia, care ne pune în directă legătură cu calitatea fenomenelor creatoare, cu ineditul devenirii elanului vital. Este un fenomen social de eliberare de lanţurile intelectualismului, este sentimentul pur, intuiţia pură care pretinde ceva din devenirea colectivă.

VI. NATURA MUZICII

Încercând să sintetizăm rezultatele cercetărilor de până acum în ce priveşte esenţa muzicii vom vedea că în diferitele manuale de estetică muzicală, ca acela a lui H. Riemann sau a lui Lalo, găsim spus că muzica este arta de a combina sunetele după norme estetice, sau „muzica este arta sunetului”. Din aceste definiţii ar reieşi că muzica este o artă pur formală, adică ea corespunde concepţiei formaliste reprezentate de H. Riemann, după care formele muzicale, independent de orice conţinut sufletesc, de dinamismul sentimentului care le însufleţeşte ar predomina. Dar noi am văzut că în dosul acestor forme muzicale, în dosul acestor acuplări de sunete, – acorduri, asonanţe, contrapunct, fugă etc. – există totuşi o personalitate, un dinamism interior, un conţinut sufletesc care selectează anumite forme şi nu pe altele. Pentru ce atunci muzicalitatea se prezintă sub o formă adeseori foarte sentimentală? Pentru ce ea cuprinde într-însa un anumit stil, o anumită formă sufletească, dacă n-ar conţine şi elemente de ordin psihologic? Care elemente de ordin psihologic stau în dosul formelor muzicale?

S-a zis adeseori că, ceea ce trezeşte muzica în cei care o ascultă este o stare de reverie, adică acea stare – psihologic vorbind – care este intermediară între vis şi

stare de trezire n, în care datele conştiinţei nu sunt strânse într-un mănunchi sintetic, ci vagabondează, conduse de asociaţii de idei la întîâmplare, trecând dintr-o parte într-alta fără niciun făgaş bine precizat al mersului acestor stări sufleteşti. Cu toate acestea, muzica este mai mult decât o stare de reverie, mai mult decât un vis de acesta treaz, la colţul focului la o fereastră când cad fulgi iarna, când priveşti un apus de soare sau în fine când plimbându-te priveşti peisajul înconjurător. Ea are o serie întreagă de forme precise» oarecum exprimabile obiectiv. Nu trebuie să uităm că alături de broderiile muzicale, care se înfiripă oarecum la întâmplare, există o muzică programatică, – cel puţin la sfârşitul secolului trecut a apărut muzica cu temă. De la Berlioz, prin Wagner şi Strauss, bucăţile muzicale se intitulează după tema pe care vor s-o reprezinte. La Berlioz, impresiile căpătate la un carnaval roman, o simfonie fantastică la Wagner, sunt exprimarea unor poeme vechi, amorul lui Tristan cu Isolda, fantezia burlescă a /maeştrilor cântăreţi din Nürnberg; iar la Strauss, ea ia deseori forme precise, programatice, fiindcă dedesubtul titlului există un subtitlu care este adeseori o formă pur şi simplu literară. De pildă, una din simfoniile lui se cheamă „Viaţa Eroilor”, alta „Simfonia Alpilor”, alta „Aventurile groteşti ale lui Till Eulenspiegel” etc.

Această muzică programatică arată că adesea şi muzicantul îşi seringe gândirea lui muzicală într-un anumit conţinut, pe care caută să-l exprime. Vom vedea mai târziu dacă această muzică programatică, dependentă de un anumit conţinut literar, nu trădează întrucâtva puritatea specifică şi esenţială a elementului muzical şi dacă nu cumva este o contagiune literară, care se adaugă elementului muzical. Fapt este însă că mulţi dintre compozitori îşi impun o anumită sforţare de a se încadra în concepţia lor într-un anumit aspect programatic; deci nu poate fi vorba de o reverie făcută la întâmplare, nu poate fi

vorba de o stare sufletească vagă, difuză, condusă la capriciile asociaţiilor de idei, ci este vorba de o gândire dacă nu complet precisă, în orice caz de o intenţie dinamică, care cuprinde o anumită temă şi un anumit program 12. Cu toate acestea – analizând aspectele pentru şi contra ale acestor teorii, – şi îndreptându-ne către o precizare a unei definiţii, nu poate fi vorba de o creaţie obiectivă în muzică, cu toate sforţările de a se descrie în mod direct o anumită stare pe o anumită temă dată.

Am văzut ceea ce numea un Combarieu sau Daunac o gândire muzicală. La ei această gândire muzicală este o formă muzicală de tip minor, nu conţine în ea descrierea obiectivă, a unor stări sufleteşti printr-o serie de simboluri, aşa cum face o poezie, aşa cum se face în arta dramatică, şi în sculptură şi pictură cu atât mai mult. Undeva Riemann spune: niciuna din arte nu seamănă mai puţin cu natura decât muzica. Este singura artă care nu are aproape niciun caracter de ordin imitativ; pentru că dacă în simfonia pastorală se aude din când în când, pentru a sugera atmosfera generală a unei ferme de ţară, măcăitul unei raţe sau ciripitul unei păsări ori dăngănitul unui clopot, aceasta nu înseamnă că muzica imită un colţ din natură. În orice caz, mijlocul acesta de a reda prin simboluri o stare de lucruri obiectivă, nu este de domeniul muzical. Nu există stări obiective în muzică 13.

Celelalte arte nu imită, dar pot crea anumite existenţe, care au o independenţă obiectivă. Am discutat deseori la cursul de estetică generală aspectul obiectiv al artei, care nu este numai un ecou sufletesc, o receptivitate în sufletul nostru, de nuanţe şi semnificaţii pur psihologice; opera de artă, cel puţin în artele plastice, conţine o obiectivitate. Există sculpturi, picturi, care reprezintă ceva. Ce reprezintă muzica e greu de spus, cu tot titlul şi tot programul care e pus în capul operei respective muzicale. Noi cunoaştem în dramă sentimente de furie, de

milă, de indignare etc. în muzică, în materialul sonor, sunt cel mult scheme generale dinamice. S-a vorbit chiar de „abstracţiuni emotive”, cum ar fi o serie de condensări de acestea afective, care formează materialul prin excelenţă al muzicii.

Dar toate acestea dovedesc că muzica exprimă stări vagi, stări neînţelese câteodată. Ele sunt comunicate unui auditor, care pe baza lor începe să brodeze o anumită stare sufletească. Dar aceea variază de la om la om, fiecare se gândeşte la altceva pe o temă muzicală. Fiecăruia, muzica aceasta îi evocă în minte altceva: astfel, unuia îi evocă anii de copilărie, altuia scene agreabile, amintiri plăcute, altora amintiri dezagreabile etc.; factorul asociativ personal este extrem de labil şi joacă pe margini care sunt foarte excentric plasate una faţă de alta. Dar dacă nu exprimă direct prin simboluri, muzica sugerează şi aceasta este partea cea mai interesantă a comunicării, a expresiei muzicale.

Muzica ne dă sugestii. Ea reuşeşte să ne sugereze anumite stări sufleteşti sau anumite aspecte care au aparţinut autorului, ori anumite stări sufleteşti sau fenomene de natură. Însă a sugera nu înseamnă nici a descrie, nici a crea, nici a înfăţişa sub ochii noştri, printr-un material simbolic precis şi clar, o stare de lucruri sau o stare fenomenală. A sugera înseamnă a propune, înseamnă că, din diversitatea lucrurilor să te opreşti la o înfăţişare oarecare, fără niciun caracter de afirmaţie dogmatică, apodictică, spre a o supune examinării cuiva. A propune, înseamnă a da o serie întreagă de posibilităţi cuiva, din care el alege, şi cel mult atragi atenţia sau sublimezi asupra uneia din ele. A propune înseamnă a sugera un aspect nesigur, o idee care poate fi exprimată şi într-un fel sau altul, aşadar o bănuială, o stare problematică şi din punctul de vedere realist şi din acela al conţinutului nostru sufletesc. O stare problematică, o stare instabilă, o stare

de dezechilibru, o stare care nu e fixată în forme precise. În acelaşi timp, o stare confuză, o stare care nu e delimitată într-un contur logic, deosebită de alte aspecte care ar putea fi asemănătoare, o stare care pluteşte în confuz, în problematic, în nestabil. Muzica nu afirmă aşadar nimic, muzica propune. Există în muzică un fel de scepticism sentimental, un fel de neîncredere, de imprecizie a lucrurilor, în care un element este prezentat ca fiind bun, dacă cel căruia i se prezintă îl poate lua ca atare, şi rău dacă acesta îl poate lua drept rău. Există o stare de flotare între posibilităţi diferite, pe care muzica nu le poate preciza.

În al doilea rând, un act de sugerare este un act care insistă asupra unui aspect parţial, adică asupra unei înfăţişări limitate, un lucru care este indefinit, care se cunoaşte cel mult în elementele lui iar restul este lăsat în umbră.

Care sunt stările sufleteşti care se comunică prin sugerare? Sunt stările aşa numite „subconştiente”.

În psihologia contemporană se fac deosebiri între treptele conştiinţei, într-o serie întreagă de etaje, care merg de la cercul luminos prim, până la o serie întreagă de alte cercuri concentrice de umbre crescânde şi în care periferia aceasta umbroasă decade din ce în ce mai mult către obscuritate totală, către întuneric. Asemenea stări de conştiinţă în genere scapă oricărui examen din punctul de vedere al unei stringenţe psihologice, exacte, a unei stări de conştiinţă propriu-zise. O stare de conştiinţă înseamnă o stare obiectivă şi socială, adică o stare de expresiuni socializate şi concretizate obiectiv. Deseori sunt mulţi oameni care spun „Simt dar nu pot exprima” sau „Aş vrea să spun dar nu pot”. Ce înseamnă aceasta? înseamnă că omul nu găseşte mijloacele de a comunica, de a socializa gândirea sau starea sufletească, deci nu găseşte mijloace simbolice de expresie, care pot fi înţelese şi de alţii.

Urmează starea de subconştient, ca şi stările care le avem de la viscerele noastre care sunt strict individuale. Este deosebirea asupra căreia insistă Dilthey între explicaţie şi trăire. Una este trăirea, alta explicaţia. A explica înseamnă a arăta dependenţele cauzale; a reproduce însă aceeaşi stare sufletească, a o trăi din nou, este altceva. Una este „Erklärung”, alta este „Erlebnis”. Stările noastre subconştiente nu se pot explica, ele pot fi trăite. Nu se pot comunica, fiindcă nu avem limbajul necesar acestei comunicări. Opera limbajului este făcută prin concepte, adică prin comunicări în afară, altor oameni a unor stări precise, fixate în limitele unei noţiuni sau unui concept. Ceea ce scapă unei noţiuni, ceea ce este fugitiv, obscur, personal, strict individual, în conştientul nostru nu poate fi comunicat 14.

Evident, s-au încercat o serie întreagă de tehnici artistice foarte subtile care cu ajutorul unor disecţii, complicate cu asociaţii de idei, sugestii, termeni luaţi din diferite comparaţii şi diferite ramuri de discipline ştiinţifice sau artistice, – aşa cum a făcut Proust, au reuşit să comunice ceea ce era incomunicabil după Bergson, adică ceea ce scăpa funcţiunii acesteia sociale, pragmatice, în care omul adaptat la mediu îşi caută de interesele lui şi creează ca instrument de înţelegere cu alţi oameni un anumit limbaj dat. Dar tot ceea ce este în afară de utilitate, de acţiune, de viaţă practică, ceea ce este strict personal în conştientul nostru, este incomunicabil. Noi, în decursul istoriei biologice, n-am lavut nevoie de acest limbaj. Nu s-a simţit necesitatea ca cineva să-şi exprime stările lui de tristeţe, melancolie, decât prin noţiuni care oarecum banalizează, închid într-o formă stereotipă, într-o formulă moartă, aceste stări sufleteşti. Ceea ce este viu, personal, nu s-a simţit nevoia să se exprime până acum. De aci, marea dificultate tehnică, ce nu poate fi exprimată în stare actuală a tehnicilor literare,

decât fie prin poezie, fie în proză prin tehnica inaugurată de Proust şi care poate fi sugerată printr-o serie de mijloace, care sâint foarte analoge cu acelea ale muzicii.

Că conştiinţa noastră este o stare sufletească socială şi obiectivă se poate vedea din faptul că ea este legată de un anumit rol spaţial şi de un rol vizual. Un psiholog american, Jastrow a observat că la unele persoane atinse de răul de mare, adică la care conştiinţa tinde să-şi piardă din stabilitate, dacă bolnavul închide ochii, îşi pierde cunoştinţa. Ştim că dacă vrem să dormim, închidem ochii. Conştiinţa noastră e legată de ochi, de vizualitate. Îndată ce închidem ochii, ea încetează. Ce înseamnă acest lucru? Conştiinţa este legată de fenomene de ordin obiectiv şi fenomenele de ordin obiectiv sunt fenomenele vizuale, plastice, fenomenele tuturor artelor optice, a ştiinţelor care lucrează cu vizualiitatea. Între ochi şi conştiinţă este o foarte mare legătură, după cum vom vedea îndată, între ureche şi inconştient este de asemenea o foarte mare legătură, pentru că ochiul este social şi el, pe când urechea este egoistă. Zimmer spune de altfel că cu ochiul poţi lua dim afară o serie de privelişti; dar cu ochiul poţi şi comunica în afară bunătate, milă, entuziasm etc. Ochiul exprimă, ochiul revarsă. Pe când urechea e avară, ea prinde aspecte exterioare şi le ţine pentru dânsa; urechea e individuală, legată de persoană, de ceea ce ţine de noi şi de ceea ce nu putem comunica altora 15. O singură privire reuşeşte adeseori să facă înţelese două firi care se privesc. Este rar ca două persoane să se poată înţelege prin ureche! Urechea rămâne oarecum în afară; ea e forma de organ egoist şi personal, care ţine numai la receptivitate, nu şi la generozitate. Ea nu dă, ci numai ia.

Iată deci că caracteristica principală a conştiinţei este de a fi spaţială, obiectivă şi îndreptată către nevoile noastre de comunicare socială cu alţii, prin limbaj. Prin limbaj ne-am deprins cu noţiunile necesare, utile vieţii

biologice, adaptării la mediu. Dar nu avem un limbaj, care să exprime ceea ce se petrece în subconştient, ceea ce este taina intimă a sufletului nostru, ceea ce este deci, din cauza acestei lipse de limbaj incomunicabil. Incomunicabil, fiindcă nu avem mijloace propriu-zise de ordin verbal, însă comunicabil fiindcă aci este rolul important al muzicii, de a exprima aceste stări sufleteşti, care sunt în afara conştiinţei16.

Bergson, în concluzia cărţii sale „Les deux sources de la Morale et de la Religion", spune că funcţiunea i noastră fiziologică bazată pe encefal, cu toate formele superioare sufleteşti, cu toată arhitectura nervoasă care pleacă de la encefal şi coboară prin sistemul ganglionar, are un singur scop: encefalul este organul care e făcut să intre în raport cu tot ceea ce este util pentru prosperarea noastră. Dar cine ne garantează – zice el – că în afară de această specializare a unui sistem nervos, care lucrează probabil de milenii ca să dea omului o adaptare practică la viaţă, nu există în organizarea noastră nervoasă şi sufletească o serie mult mai mare de alte aspecte sufleteşti, care nu se pot exprima nici prin concepte, nici prin nevoia de adaptare la mediu, nu sunt formule de adaptare la viaţă, ci sunt din contra, forme care prin alte aspecte sunt ţinute închise pentru că nu se pot comunica? De aceea – zice el – este justificată până la un punct realitatea fiinţei psihologice, în sens de spiritism, telepatie, care s-ar recolta din aceste străfunduri sufleteşti, unde conceptul încadrat în anumite limite precise nu are ce căuta, dar unde sufletul nostru poate da naştere la o serie întreagă de combinaţii şi prin aceste mijloace să ne dea un contact cu acel necunoscut pe care ştiinţa, ca un organ specializat în acţiuni directe asupra mediului exterior, nu le poate da. Tot din acest domeniu îşi recrutează materialul sufletesc şi muzica.

Muzica aşadar este o revelaţie asupra stării noastre

sufleteşti extra-conştiente. Ea îşi ridică din materialul inexprimabil al experienţelor intime o serie întreagă de stări pe care le comunică prin sunete. De aceea ea nu poate comunica lucruri precise. Muzica programatică nu şi-a atins scopul integral. Dar nici simpla reverie pe marginea unei melodii sentimentale nu spune nimic. Muzica nu spune nimic, pentru că ea dă numai schema sentimentală, iar nu sentimentul precis. Nu se poate spune că un desen melodic dintr-o bucată oarecare ne dă sau ne sugerează un sentiment precis: furie, milă, indignare etc. Nu. Ea ne dă o serie de scheme foarte vagi, în ale căror limite noi putem broda stările noastre sufleteşti. Ea nu poate da în mod precis aceste stări, pentru că nu este exprimabilă, ci e sugestionabilă *17*.

S-a zis, de pildă, că poezia simbolistă nu lucrează prin fenomene de expresie directă ci prin fenomene de expresie sugestivă sau indirectă. Toată lumea a comparat poezia simbolistă cu mijloacele muzicii, adică cu comunicarea unor stări vagi, a unor scheme, a unor abstracţii emoţionale, a unor stări care nu se pot preciza până în detaliu ori până în specific, care sunt flotante, nesigure, nestabile, dar care pot să trezească în ceilalţi o stare analogă de mişcare sufletească.

Muzica a fost considerată ca artă filosofică prin excelenţă. De aci, divagaţiile lirice foarte interesante ale lui Schopenhauer asupra puterii muzicii de a ne pune în contact cu ideile care stau în dosul lucrurilor. Ce reprezintă ideile? E realitatea care trece dincolo de concept, adică realitatea care n-a fost pusă în exprimări sociale conştiente, exprimări prin limbaj, ci acea realitate mai adamcă, oare stă în dosul ei, acea formă intimă, insensibilă, trecătoare, care se desfăşoară mai mult în durată decât în spaţiu, pe care a descris-o atât de bine Bergson şi a realizat-o Proust în a sa subtilă analiză. Aceasta este realitatea revelată de muzică, acestea sunt

ideile platoniciene18, străfundul conştiinţei noastre adânci, întrebuinţată şi la alte nevoi decât la acelea de a crea practica, ştiinţa, industria sau orice formă de adaptare la mediu.

De aceea, muzica este aproape întotdeauna legată de un element mistic 19. Ea e legată de stări sufleteşti care nu se pot preciza, cu stări subconştiente care ne mişcă, ne tulbură, dar al căror farmec nu-l putem preciza.

Efectele, din punct de vedere psihologic, pe care muzica le are asupra noastră sunt câteodată efecte de stimulare, de excitaţie, care trebuie interpretate în sensul că se rup zăgazele formelor conceptuale în care lucrează conştiinţa şi noi suntem deodată ieşiţi din cenzura pe care o exercită această conştiinţă şi introduşi în adâncurile nesondabile ale inconştientului nostru care poate fi infinit. De aci o senzaţie de bogăţie, de stimulare, de excitaţie pe care o dă muzica. În fine sentimentele muzicale, cum constată aproape toţi psihologii, sunt nişte sentimente de despersonalizare. Personalitatea, adică caracterul nostru precis tipologic, este legată de formele conştiente, de expresiile directe. Conştiinţa şi personalitatea sunt stări aproape identice în ordinea psihologică. Dar muzica despersonalizează. Ea ridică caracterul nostru propriu şi ne cufundă într-o lume panteistă aproape. Ea ia obiceiurile noastre concretizate prin conştienţă şi ne bagă într-un fel de baie spirituală generală, în care plutim fără să putem găsi un sentiment precis de care să ne putem lega. Simţim o stare de plăcere, de îmbogăţire, de despersonalizare, de ieşire din obiceiurile noastre curente, exact ca în comunicările descrise de mistici în care eul e suprimat şi în care o comunicare transcendentă s-a realizat. Aceasta e muzica.

Pentru a strânge aceste câteva caracterizări într-o definiţie mai precisă, am spune, ca o definiţie provizorie de întrebuinţat pentru cercetările care vor urma de aci

înainte, că muzica este arta de a combina şi a crea forme muzicale, care comunică stări sufleteşti extraconştiente şi pe care le exprimă prin sugerare şi nu prin expresie 20.

Am arătat că fenomenul muzical este eliberarea expresiilor spirituale curente de anumite fenomene de conştiinţă care revelează anumite forme preexistente şi subconştiente, un anumit dinamism sufletesc care nu se poate închipui decât pe un temei de schemă dinamică generală – după terminologia lui Bergson – care se poate comunica publicului prin sugerare, nu prin forme bine conturate ca în artele plastice, dar că totuşi există o tendinţă de a da acestor sunete o organizaţie specială prin faptul că ele se pot consemna grafic, se pot aranja într-o anumită expresie scrisă, care serveşte ca suport fenomenului muzical propriu-zis.

VIL ORIGINEA MUZICII

Problema originilor muzicii este greu de rezolvat ca toate problemele de origine, pentru că procesul acesta nu este totdeauna km ar, ci de multe ori este exploziv: din aceeaşi sursă comună ţâşnesc o serie întreagă de elemente care după aceea evoluează pe diferite raze de acţiune în sens divergent. Adeseori cine îşi ia această ingrată sarcină, descoperă mai multe origini! Acelaşi lucru e şi cu muzica. De aceea, diversitatea teoriilor care arată că muzica îşi trage originea aci dintr-o sursă, aci din alta.

Iată de pildă, unii cercetători au spus că muzica îşi trage originea din imitaţia cântecului păsărilor. În special Darwin a insistat în această privinţă, arătând că păsările cântă în perioadele de împerechere; cântecul ar fi la ele o formă de atracţie a femelei, un mod de seducţie, cum este costumul sau îngrijirea obrazului la femei. În acelaşi fel omul cântă şi el în momentele sale lirice, imitând păsările. Cântă din aceeaşi nevoie sufletească, însă ca tehnică, ia cântecul păsărilor pe care îl imită. Mai târziu s-a observat însă că imitaţiile făcute de diferitele opere muzicale a

cântecului păsărilor, sunt opere tardive, după cum sentimentul naturii la ţărani nu este primitiv, ci un sentiment evoluat, şi nu iubeşte natura decât omul civilizat, iar primitivul trăieşte în ea fără să o observe, tot aşa cum el nu remarcă nici cântecul păsărilor. Muzica este prin urmare cu mult anterioară, şi fenomenele imitative din cântecul păsărilor sunt de obicei producţii târzii ale unei tehnici muzicale deja evoluate.

S-a spus, în al doilea rând, că muzica îşi are originea în zgomotele naturii. S-a făcut deosebirea între zgomot şi sunet. Sunetele sunt zgomote care se împreunează între dânsele având armonice comune, pe când zgomotele produc bătăi, „des battements”, care nu se potrivesc. Dar zgomotul poate sugera foarte bine anumite bucăţi muzicale. De pildă, trenul când merge, aproape fiecare din noi se lasă furat, într-o somnolenţă de reverie, pe marginea zgomotului roţilor şi ajung să combine din două măsuri lungi şi una scurtă sau trei scurte şi una lungă un anumit ritm al roţilor trenului. Sau, zgomotul ciocanului, la fel; sau, o oală care fierbe, şi care în memoriile marilor compozitori, (în special la Saint Saëns) se pretinde că ar fi fost sursa unor anumite simfonii. În fine, faimoasa simfonie a V-a a lui Beethoven, care începe ou un fel de lovituri ritmice, se pare că a fost inspirată de un personaj insistent şi pisălog care îi bătea mereu în uşă. Iată de pildă ciocănitul copitelor cailor, care l-au inspirat pe Lully şi Beethoven.

Toate acestea s-ar părea că duc la ideea după care anumite zgomote distribuite într-un anumit fel, pot fi utile interesante pentru originea simţului muzical. Este greu de formulat această teorie, pentru că muzica nu este numai ritm. Dimpotrivă, esteticienii muzicali arată că ritmul nu este absolut specific muzicii, deoarece îl au şi poezia şi dansul; iar dispoziţia zgomotelor naturii într-un ritm oarecare este un fenomen foarte adânc infiltrat în firea

omului; omul este un animal ritmic prin excelenţă; dar aceasta nu înseamnă că aci face o operă muzicală, fiindcă muzica nu este numai ritm, ci este mai mult, este sunet, acuplări de sunete şi desene melodice, armonii, contrapunct etc., etc. Deci cel puţin o parte din muzică nu este explicată prin această teorie ritmică a zgomotelor venite din afară, de la natură.

Mai mult decât atât: ce ne spune nouă că zgomotul trebuie numai decât să trezească stări muzicale? De obicei, zgomotele produc o serie de stări utilitare, în afară însă de orice gând muzical. Când se trânteşte foarte puternic o uşă, aceasta nu-ţi sugerează o muzică. Departe de om, ca din fiecare zgomot să vadă muzică. Evident, unii oameni fac muzică din orice. Dar aceia au muzicalitatea în ei; ei fac muzică din orice fel de sunete acuplate sau organizate. Dar aceasta presupune o muzicalitate preexistentă, presupune că muzicalitatea preexistă zgomotelor naturii în anumite persoane şi nu în toate.

S-a zis, în al treilea rând, că originea muzicii se găseşte în vocea omenească. Este faimoasa teorie a lui Spencer. Vocea omenească în anumite momente începe să ia intonaţii muzicale. De pildă, un orator care vorbeşte pasionat, începe să cânte. Stările de mari pasiuni, o declaraţie de dragoste, încep să ia accente lirice, încep încet-încet să alunece pe o formă muzicală. E ca un plânset, ca o litanie, ca un bocet care începe să fie un cântec. Plânsul când e şi vorbit, este un început de muzică. În fine, declamaţiile dramatice în anumite poezii, iau deseori forme muzicale în special în arta dramatică franceză, unde aceste declamaţii sunt foarte apreciate şi gustate, ele încep să devină forme muzicale. Spencer a arătat mai mult decât atât, că intensitatea emoţiei şi cu intensitatea sunetului sunt aproape paralele. Când suntem indignaţi, ţipăm, strigăm, dând suntem obosiţi, vorbim în şoaptă. Deci sunetele iau gradaţii de intensitate mai mare

sau mai mică, după forţa emotivă pe care trebuie să o exprime. Aşa ar fi apărut recitativul din opere, care nu e altceva decât conversaţie. Iată de pildă schimbul de cântece din „Siegfried” de Wagner între balaur şi Siegfried; ţine aproape o oră acest monoton schimb de sunete, care sunt pur şi simplu recitative, care amintesc emoţiile puternice sau expresiile verbale în cazul unor pasiuni puternice. S-a observat şi în anumite cazuri patologice, la oamenii supra emotivi că apar fenomene sub formă de litanie declamatorie; sunt o serie de bolnavi care au nevroza anxietăţii şi care încep să vorbească aşa de pasionat, i-ncât încep să urce pe intonaţia unei melodii muzicale.

Acestor afirmaţii ale lui Spencer i-a răspuns un alt etnolog şi muzicolog, Valaschek, care a arătat că nu totdeauna trebuie găsită originea muzicii în vocea omenească şi în intonaţiile făcute pasional sau emoţional. Întâi şi întâi, pentru foarte multe forme de muzică rudimentară la sălbatici, întrebuinţează cuvinte fără sens, ele fiind pur şi simplu nevoi de vocalizare. De pildă, ce înseamnă „lero-lero” sau „Mirontoin-Mirontaine”?! În al doilea rând, la populaţiile îndepărtate din insulele Bahama muzica nu are absolut niciun fel de note, ea se desfăşoară pe un singur ritm de o singură notă, ceea ce înseamnă că ea nu are variaţiile notelor dintr-o voce omenească, ci este pur şi simplu o singură intonaţie. Spencer spunea că deosebirea între femei şi bărbaţi este intervalul de octavă. Dar la aceste populaţii este o singură notă, deci nu poate fi vorba de o nevoie de ordin vocal. Valaschek susţine teoria că muzica şi-ar trage originea din întrebuinţarea instrumentelor, într-un craniu s-au făcut câteva găuri şi astfel s-a construit un fluier. Dintr-o coardă care zbârnâie şi care are o rezonanţă se poate face o cobză primitivă sau un banjou. Aceste instrumente primitive şi nu vocea omenească sunt găsite ca fapte etnografice pozitive la

toate popoarele primitive şi deci ele trebuie indicate ca fiind la originea muzicii.

Într-un studiu foarte amănunţit asupra populaţiilor din insulele Figi, el a tras concluzia că toate fenomenele elementare primitive de muzică pleacă de la fenomenul de instrumentaţie simplă, fie un instrument mono-cord, fie o membrană întinsă care serveşte de tambur etc. Toate acestea sunt începuturile muzicii propriu-zise iar nu vocea omenească, care spre deosebire de muzică, nu cunoaşte intervale precise şi fixe. În orice caz, mărimea intervalelor urmează în vocea omenească o scară care nu poate fi aceeaşi ca în fenomenul muzical propriu-zis.

În fine, alţii pretind că muzica îşi are originea în dans. Populaţiile primitive au o serie de dansuri, care se desfăşoară la diferite ceremonii şi serbări şi cu aceste ocazii a apărut încet-încet cadenţa muzicală prin însemnări ale ritmului cu picioarele.

O altă teorie, ultima este aceea a lui Bucher, după care muzica iese din munca ritmată. Oamenii când muncesc, când dau cu ciocanul sau seceră grâul, scot o serie de sunete, „icnesc" cum se zice, sau au o serie întreagă de sunete care uşurează prin coordonare întrebuinţarea gesturilor şi care stau la baza muzicii. Minerii, oameni care dau cu ciocanul, obişnuiesc sau să aibă un anumit cântec sau măcar o intonaţie ritmică ce reuşeşte încet-încet să precizeze muzica.

Adevărul din toate aceste teorii este că există un fenomen muzical primitiv, care conţine cel puţin trei din aceste calităţi. Muzica la primitivi nu este separată de dans şi de poezie. Este de obicei intonarea monotonă a unei melopei – un foarte sărman instrument cu o coardă sau două şi deseori însoţit de vorbe şi de dans. Acesta este faptul etnologic, asupra căruia sunt de acord toţi cei care au studiat muzica primitivă. Încet-încet, din aceste fenomene concentrate, apar cel puţin trei forme: dansul,

instrumentul şi vocea. Primul lucru care cade este gestul. Nu se mai dansează; cel care continuă să cânte, cântă numai din chitară sau cobză şi spune câteva cuvinte din gură. Mai târziu, într-o a treia formă de evoluţie, muzica se eliberează şi de asociaţia cu instrumentul, pentru a deveni muzică pură, ca în perioada simfonică, atunci când muzica există pentru ea însăşi *21*.

Acum, muzica îşi asociază din nou dansul şi declamaţia, – cum este în forma wagneriană, unde toate formele de muzică se strâng pentru a reveni la acea lege despre care vorbea Bougie şi conform căreia orice formă de valoare artistică întâi tinde prin diferenţieri să se deosebească de altele, iar apoi urmează o revenire, o reasociere.

Trebuie reţinut prin urmare că muzica, la origine, este unită cu dansul şi cu vocea şi că apoi, încetul cu încetul, se desprind unele de altele, lăsând muzica propriu-zisă, liberă. În genere, toate celebrările care se fac cu ocazia ritualurilor religioase sau serbărilor primitive, au la bază un cântec cântat în acelaşi timp din gură. Încetul cu încetul, din acest fenomen muzical primar, de ansamblu, se desprinde în primul rând dansul, formând o artă aparte, dansul ritmic, dansul estetic, dansul religios etc. Şi muzica rămâne o intonaţie vocală şi un i/nstrument în acelaşi timp. După aceea, se desprinde de o parte muzica vocală şi de altă parte muzica instrumentală, ajungând la muzica din zilele noastre, care formează o artă autonomă de o independenţă absolută faţă de celelalte arte. Mai pe urmă, după o lege cunoscută şi care arată că valorile artistice întâi se diferenţiază, dar apoi se conjugă din nou, ajungem la muzica foarte evoluată, la drama muzicală wagneriană, care caută din nou să reîntrunească elementele care au format fenomenul muzical primitiv: dansul, instrumentul şi vocea. Într-o nouă sinteză muzicală, drama muzicală, care ar trebui să cuprindă în afară de dans, muzica

instrumentală şi vocală, elemente dramatice teatrale în genere şi să formeze un fel de sinteză totală a tuturor artelor într-o ultimă fază.

C. SUNETUL

Materialul sonor cuprinde două aspecte: întâi, un studiu estetic al sunetului, pe urmă, un studiu estetic al fuziunii sunetelor, al apercepţiei muzicale, al acordului şi în fine, un studiu al formelor muzicale, forme muzicale care pot să înceapă cu aspectele foarte simple, – diferite scări muzicale, studiul tonalităţilor adică al atmosferei generale muzicale, după care sunetele se grupează în jurul unui sunet dominant: în fine, modurile muzicale, schimbările şi variaţiile, diferite modulaţiuni şi apoi câteva forme simple, ca de pildă canonul medieval, contrapunctul, trecând la melodie, la elementul motivului şi la câteva noţiuni generale de armonie. Aceasta ar fi structura generală a materialului sonor şi a formelor muzicale ce ar urma să studiem.

Ca bibliografie pentru aceste câteva noţiuni, sunt indicate, din punct de vedere strict estetic, manualele de estetică muzicală, pentru că ceea ce ne interesează nu este componenţa sau structura sunetului în diferite producţii muzicale, ci mai ales efectele estetice ale unor împreunări de sunete, care ne dau până la sfârşit un anumit rezultat conceput strict estetic. Sunt de reţinut:

Cartea lui HUGO RIEMANN, *Ellements d'une Esthétique Musicale*; Cartea lui LALO, *Esquisse* (*Tune Esthétique Musicale scientifique*; PLATZ, *Musik Aestetik*, din tratatul de estetică al lui Vischer, de acum 60 de ani, partea foarte interesantă scrisă de KÖSTLIN; C. STUMPF, *Lonpsichologie*, DELACROIX, *Psichologie de VArt*; LIONEL LANDRY *La sensibilité musicale*.

Urmează să studiem în câteva consideraţii generale estetica sunetului. Sunetul nu este decât foarte rareori izolat, căci mai totdeauna el formează un lanţ, care se

leagă cu o anumită tonalitate cu o serie succesivă de alte sunete, formând linii melodice sau structuri armonice. Prin abstracţie însă se poate concepe sunetul în mod izolat, sunetul muzical deosebit de zgomotul banal, obişnuit; în privinţa lui trebuie să studiem cele trei proprietăţi importante şi anume: înălţimea, intensitatea şi timbrul.

Înălţimea unui sunet, care se mai numeşte în unele manuale de estetică muzicală şi intonaţia lui, este situarea pozitivă a unui sunet pe o scară muzicală. Din punct de vedere fizic, el se caracterizează prin numărul vibraţiilor într-o secundă. De acest număr de vibraţii depinde deosebirea care situează sunetul mai sus sau mai jos pe scară muzicală. Din punct de vedere psihologic, un sunet nu se percepe printr-o comprehensiune a rezonatorilor auditivi, aşa cum concepea Helmholtz, după care urechea noastră ar fi un mic pian, în care pentru fiecare sunet o coardă vibrează; dacă ar fi numai atât, această teorie ar fi o simplă teorie de fizică, care s-ar explica prin legile fizice. Lucrurile însă se prezintă mai complex, pentru că intră aci o serie întreagă de legi psihologice.

În primul rând intră fenomene de contrast. Un sunet nu este mai înalt sau mai jos, pentru că are un număr mai mare sau mai mic de vibraţii pe secundă, ci mai ales în raport cu sunetele care urmează după el sau care l-au precedat. Adică suportă şi el fenomenul de contrast, după care un sunet pare mai ascuţit sau mai grav, în raport cu sunetul imediat precedent. După cum în ordinea optică două culori puse una lângă alta stabilesc o serie întreagă de relaţii complimentare, tot aşa în ordinea auditivă un sunet în seria muzicală în care se găseşte, este determinat în ce priveşte înălţimea sau gravitatea lui, după sunetele cu care se găseşte în legătură. Este o lege de contrast, în care un fenomen nu este definit atât prin calitatea lui intrinsecă, ci mai ales prin relaţia cu alte fenomene, în speţă cu alte sunete învecinate. Sunt de studiat, din

punctul de vedere al unei psihologii muzicale, care interesează până la un punct destul de puţin estetica, diferitele praguri diferenţiale între asemenea determinări de înălţimi, în raport cu însuşirile altor sunete, prag diferenţial care presupune că între cele două sunete care urmează, se scurge o durată, pentru ca contrastul să poată juca şi pentru ca fuziunea, care este o persistenţă senzorială a ultimului sunet produs, să se determine pe o anumită înălţime pe scara muzicală.

Dar înălţimea aceasta depinde în afară de legătura cu sunetul şi care formează contraste, şi de noţiunea timbrului. Timbrul este calitatea unui sunet, partea individuală a unui sunet produs de vocea omenească sau de anumite instrumente. Sunt timbre care dau impresia unor note grave, note joase; înălţimea depinde deci şi de timbru.

În fine, psihologii mai atrag atenţia că înălţimea unui sunet este determinată de o încordare motrice a atenţiei noastre, căreia îi corespunde o anumită percepţie. Din punct de vedere psihologic acestea sunt anume explicaţii, dar ele nu au o legătură directă cu anumite concepţii de estetică. În estetica muzicală ceea ce este interesant este să arătăm dacă sunetele mai înalte sau mai joase produc anumite plăceri, dacă sunt urmate de anumite rezonanţe efective22. Într-adevăr, este cunoscut în psihologie, că anumite sunete produc o senzaţie de dinamism, de veselie. Altele o senzaţie de melancolie, de gravitate, seriozitate, acestea din urmă sunt în genere sunetele joase. Grecii le numeau sunete greoaie, iar cele ascuţite erau sunete vibrante. Acestea produc în genere un sentiment de vitalitate, vioiciune, pe când cele groase dau senzaţia de gravitate, seriozitate şi adesea de melancolie. Deci, după cum o bucată va întrebuinţa mai mult, din punctul de vedere al înălţimii, sunete mai joase sau mai ascuţite, se vor putea obţine anumite efecte din punctul de vedere al

plăcerilor sau afecţiunilor noastre. Evident, aceasta dacă s-ar face abstracţie de celelalte legi de estetică muzicală, care sunt mult mai determinate, ca de pildă modulaţiile, consonanţa etc. Toate acestea la un loc dacă ar fi eliminate şi o bucată muzicală ar fi determinată numai de situarea de pe scara muzicală, sunetele înalte ar produce în genere senzaţia de veselie, de euforie, cele joase de melancolie şi gravitate.

Aşa a fost în genere şi în istoria muzicii. Köstlin, în partea din tratatul lui Vischer de care vorbeam adineaori, arată că înălţimea muzicală este în fond expresia unei lupte pe care sunetul o duce contra tăcerii. Din profunzimile tăcerii se ridică de obicei în mod ascendent sunetele către o serie de valori ascuţite. Această ascensiune înseamnă o ascensiune însăşi a vitalităţii noastre, ea dă o impresie de luptă, de învingere a tăcerii, şi deci pe cât se urcă mai sus, dă impresia finală de victorie, de triumf. De aceea, toate sunetele ascuţite ar duce la o muzică euforică, stenică, exuberantă, pe când cele joase, care se apropie de limitele tăcerii, ar da tocmai impresia de gravitate, de melancolie şi tristeţe. În această ascensiune a unei lupte pe care vitalitatea noastră o dă urcând scara muzicală, elementele ascuţite se exprimă din punctul de vedere al înălţimii, cu sentimente de veselie, celelalte cu sentimente depresive şi melancolice.

Trebuie remarcat iarăşi că în acest punct noţiunea de înălţime a sunetului muzical se amestecă cu noţiunea de intensitate. La sunetul grav, jos, trebuie o intensitate mai mare pentru a-l face mai perceptibil. Lucrul a fost constatat într-o experienţă făcută de Helmholtz cu sirena, arătând acest lucru: sunetul ascuţit dă intensitatea prin el însuşi pe când pentru a produce un sunet grav trebuie o intensitate mult mai mare. Şi mai adaugă psihologii şi ceea ce se numeşte asociaţie spaţială: când spunem „sunet înalt” sau „sunet jos”, avem o serie de puncte şi căutăm să

prezentăm sunetul muzical ca fiind plasat într-un anume loc. Este o impresie de ascensiune care dă impresie de vitalitate şi veselie. Afară de acest lucru, înălţimea sunetului se mai leagă şi de expresia emoţiilor. Emoţia, dacă e puternică, tinde către ţipăt. Ţipătul are totdeauna o înălţime ascuţită; de aceea, din punctul de vedere al emoţiilor capătă aceeaşi semnificaţie de care vorbea Köstlin, a unei vitalităţi în ascendenţă.

În ceea ce priveşte continuitatea sunetelor, s-a emis teoria că în fond, ca şi vocea omenească care. nu cunoaşte spaţii libere şi în general merge nu pe o gamă diatonică, ci pe o gamă cromatică, pentru că întrebuinţează tonuri, semitonuri şi sferturi de tonuri, în muzică spaţiile goale, care formează deosebirile de înălţimi între două sunete, ar fi un punct doar în imaginaţia noastră care concepe melodia tot în mod cromatic adică tot ca o linie care s-ar umple cu o serie întreagă de semitonuri puse la locul spaţiilor goale. După această teorie, care este o simplă ipoteză emisă de Wundt şi Riemamn, melodia este totdeauna continuă, nu are viduri muzicale între note, ci acele viduri muzicale care nu sunt scrise pe o scară, sunt în fond doar în imaginaţia noastră, şi completează de la un sunet la altul o linie melodică, pentru a-i da continuitate completă.

În ceea ce priveşte intensitatea unui sunet, ea depinde din punct de vedere fizic, de amplitudine şi este determinată şi ea de două necesităţi:

Întâi, de variaţia depărtării în spaţiu, – dacă un sunet este mai îndepărtat trebuie emis mai puternic pentru a fi auzit; al doilea de expresia emoţiilor, care ca şi la înălţime, variază intensitatea sunetelor emise, în raport cu stările noastre emoţionale. Când suntem foarte mişcaţi, în momente de emoţie deosebită, sunetele noastre sunt cu mult mai intense decât sunetele care deseori pot fi însoţite sau vorbite într-un limbaj obişnuit şi pe un ton obişnuit.

Deci, fie expresia emoţiilor, fie depărtarea în spaţiu, produc o variaţie a intensităţii, care e necesară din punct de vedere psihologic.

Ca şi înălţimea, intensitatea depinde nu numai de determinarea fizică a amplitudinii sunetului, ci şi de contraste. Dacă înaintea unei accentuări forte am avut o accentuare piano, vom percepe mai bine intensitatea, decât dacă vom avea o intensitate continuă la acelaşi interval în tot timpul bucăţii. Deci legile de contrast sunt valabile şi în materie de intensitate, iar puterea emisă este în funcţie de raportul în care se găseşte cu nota precedentă sau acea care succede.

De asemenea, intensitatea e în funcţie de timbru. O notă cântată chiar încet dintr-un instrument de suflat, cum sunt alămurile, dă impresie de intensitate, pe când aceeaşi notă că/ntată puternic de un alt instrument, de pildă un flaut, nu dă această impresie. Timbrul egal poate da impresii inegale la instrumente diferite. Înălţimea unui sunet poate apoi da impresia unei intensităţi mai mari sau mai mici, în sensul că sunetul înalt dă impresia de mare intensitate, pe când cel grav dă impresia de sunet slab neaccentuat.

Din punct de vedere estetic, s-a discutat dacă intensitatea este necesară pentru determinarea vreunui efect artistic într-o operă muzicală, adică dacă variaţiile de accentuare a intensităţii sunt indispensabile pentru valoarea muzicală propriu-zisă a unei bucăţi. Şi s-a remarcat că de pildă în muzica clasică, la un Bach sau un Haendel nu existau variaţiunile de piano, pianissimo, ci un singur tempo, tempo giusto, adică bucata se cânta la fel din punctul de vedere al intensităţii de la început până la sfârşit. Acesta este punctul de vedere, pe care îl susţine şi Köstlin şi Valaschek şi el este în general nedrept.

Întâi, fiindcă deosebirea aceasta de intensitate, în decursul unei bucăţi schimbă monotonia şi introduce

varietatea. Aceeaşi lege de evitare a unei prea mari unităţi, de evitare a monotoniei, este valabilă şi pentru muzică. O bucată absolut egală, ne oboseşte, ne plictiseşte, pe când o bucată care schimbă tonul intensităţii, este cu mult mai plăcută, ea stimulând atenţia şi variaţia stării noastre sufleteşti într-un grad cu mult mai înalt decât dacă s-ar debita cu o intensitate egală. Dar şi în istoria muzicii s-au evitat tocmai instrumentele care nu puteau da prea mari deosebiri de intensitate sunetului şi s-au înlocuit cu altele care puteau varia această intensitate pe o scară mai mare. Aşa de pildă, s-a înlocuit clavecinul, care nu putea scoate prea mari efecte de intensitate, şi care se întreţine cu o intensitate de sunet dulceag, siropos, din care se puteau scoate anumite efecte de graţie, dar care nu puteau duce la o gradare a efectelor de la stări sufleteşti tumultuoase la cele suave, aşa cum face pianul care are o variaţie mult mai mare în ce priveşte schimbarea de intensităţi. Tot aşa de pildă impresia de plictiseală care ne-o produce un instrument mecanic, invariabil în felul lui. Una este când cântă cineva la pian anumite bucăţi, modulând stările sufleteşti după accentele mai vibrante, mai profunde sau mai săltăreţe; şi alta este de pildă o bucată cântată din acele mici instrumente care sunt cam plicticoase, aşa numitele „boites a musique” în care erau 2 – 3 cântece cântate absolut egal de la început până la sfârşit, dar care neintroducând niciun fel de intensitate, nu erau expresiunea unui suflet care se zbuciumă, ci erau ceva mecanic care produce într-o intensitate egală, o prindere de sunete fără niciun fel de alt efect exprimat sufleteşte. Iată deci că teoria după care intensitatea unui sunet n-ar avea un efect estetic mi se pare plină de obiecţiuni.

Evident acest lucru variază şi cu sociologia estetică, adică cu felul cum o anumită epocă apreciază într-un moment sau altul diferitele aspecte ale intensităţii. De pildă, la sălbaticii insulari, ca muzica să poată fi pe placul

lor, este nevoie de urlete feroce, pe când societăţii dulcege din veacul al XVIII-lea i se cânta din chitară, pe şoptite. Într-o epocă se apreciază ţipătul, în alta şoapta. Chiar în epoca noastră sunt anumite simfonii, de pildă a lui Strauss, în care muzica este atât de intensă, încât devine stridentă, ca şi la Wagner. Însă, în alte epoci se preferă intensitatea mică. Sunt o dată civilizaţii muzicale de tipul pianissimo, altă dată de tiptil fortissimo. Sunt intensităţi care variază după starea culturală, starea nervoasă, starea temperamentală a unei epoci şi care se exprimă în anumite gradaţii şi variaţii.

În fine, a treia proprietate a sunetului este timbrul, adică calitatea unui sunet produs de un anumit instrument. După teoria lui Helmholtz, timbrul ar fi produs de varietăţi deosebite de armonice. Din punctul de vedere al evoluţiei estetice a timbrului, avem şi aci o serie întreagă de variaţii de la epocă la epocă; anumite instrumente care plac enorm într-o epocă şi apoi nu mai plac. Sunt epoci pastorale, de pildă pe timpul „Bergerettelor” şi „Bergenilor” secolului al XVIII-lea unde se gusta foarte mult flautul, pentru ca după 40 de ani el să apară ca un gust dulceag, şi plicticos şi să fie înlocuit cu instrumentele cu coarde. De exemplu, poate să placă într-o epocă anumită buciumul, care dă un sunet nostalgic, care însă apoi poate să pară anost, fără interes. Alteori, în perioadele de război, marşul e foarte gustat, pentru ca apoi să fie lăsat de o parte. Aşa se explică pentru ce istoria muzicii a întrebuinţat la un moment dat un instrument şi <apoi l-a lăsat de-o parte; aşa se explică de ce unele instrumente nu pot pătrunde în muzica cultă propriu-zisă; de pildă, orchestra simfonică nu a adoptat până astăzi saxofonul, iar până acum 100 de ani clarinetul se pare că a fost considerat ca un instrument baribar, care nu-şi avea locul lui într-o organizaţie orchestrală simfonică. Flautul a fost foarte gustat cândva, dar apoi a fost lăsat în umbră pentru ca pe primul plan să fie ridicate

instrumentele cu coarde.

Deci, noţiunea de timbru este în funcţie de gustul muzical al epocii şi variază cu dânsul. Şi aci sociologia muzicală are un cuvânt de spus şi anume să arate care din momentele muzicale consacră un instrument şi care consacră un alt instrument, care gusturi muzicale revin, care nu mai revin etc. în ce priveşte de pildă legăturile dintre voce şi instrumente în arta creştină (cântecul gregorian), vocea a fost element principal şi instrumentaţia i-a fost subordonată, pentru ca mai târziu dimpotrivă, instrumentaţia să apară pe primul plan şi vocile sau corurile să fie subordonate. În orchestraţie de pildă, contopirea la unison a diferitelor timbre, forma un efect estetic. În arta clasică, instrumentele de aceeaşi categorie caută să cânte la unison o partitură oarecare. La romantici, din contra, coloritul muzical separă fiecare timbru, şi avem un mozaic de timbre, în care fiecare instrument este detaşat şi formează contraste cu celelalte instrumente muzicale. Toate acestea sunt legi ale epocii, ele arată întrucât cultura generală şi starea socială influenţează gustul muzical.

Este greu de introdus legi de estetică permanente, care să spună că cutare timbru al clavecinului de exemplu – sau al lirei, – sunt timbruri frumoase, pe când clarinetul, oboiul sau fagotul sunt urâte. Toate, rând pe rând, au când favoarea când defavoarea unui public şi ele variază odată cu gustul epocii. Dar nu e mai puţin adevărat că timbrul ca şi intensitatea şi înălţimea unui sunet, joacă un rol esenţial prin variaţiile lor într-un fel sau altul, şi formează tocmai broderia pe care se alcătuieşte întreaga istorie muzicală, cu varietatea ei de stiluri.

D. RITMUL

Înainte de a trece acum la analiza formei muzicale ceva mai complicate adică a fuziunii de sunete a scărilor diferitelor game, a tonalităţii diferitelor moduri, urmează

ca astăzi să reluăm firul lecţiilor trecute pentru a studia problema ritmului muzical, pentru că în fond, orice bucată, orice formă muzicală simplificată la ultima ei expresie, cuprinde în orice caz două elemente: sunetul şi ritmul, adică mişcarea, desăvârşită în timp a progresiei muzicale într-o anumită bucată.

Pentru unii autori ritmul este elementul fundamental al muzicii. Acelaşi Valaschek despre care vorbeam că preconiza instrumentul ca origine a muzicii, susţine că în muzica primitivă ceea ce se face evidenţiat nu este nici melodia nici variaţia de sunete, ci este pur şi simplu ritmul. Un ritm simplu monoton, acelaşi sunet sau rareori două sunete întovărăşite de un ritm monoton, ca de pildă „tam-tamu-ul negrilor, care formează elementul primar din care pleacă apoi orice muzică. Aşadar el susţine că la orice bucată ritmul formează elementul primordial de la care trebuie să plecăm.

Trebuie observat la această afirmaţie că este greu de conceput o melodie simplificată la ritm, chiar când este vorba de „tam-tam”; orice bucată muzicală trebuie să aibă cel puţin două sunete; deci a spune că ritmul este singurul element sau elementul la care se reduce muzica prin simplificare abstractă, este greu de conceput. Nu se poate găsi o bucată muzicală în care să existe numai ritm. Elementul sonor, adică înălţimea sunetelor, intensitatea lor, felul cum sunt aranjate într-o scară muzicală, formează elemente cel puţin tot atât de importante, dacă nu şi mai importante, decât ritmul şi vom vedea îndată că sunt unii autori care susţin că ritmul nu este caracteristic muzicii, ci este caracteristic unor serii întregi de arte şi deci nu formează un element specific muzicii. La pian, se vede perfect că cu o mină se dau indicaţiile de ritm şi cu alta indicaţiile de melodie. În general aceasta este muzica: un element de ritm care măsoară timpul, şi un alt element de ordin melodic, care înseamnă dispoziţia sunetelor într-o

anume formă. De aceea sunt o serie de alţi autori, în special Lalo şi Delacroix, care pretind că ritmul nu este caracteristic şi nu este un element al muzicii.

Pentru ce? întâi şi iniţâi pentru motivul că nu numai muzica se serveşte de ritm. Ritmul este o necesitate aproape a oricărei arte care se desfăşoară în timp. Orice artă a succesiunii presupune ritm. Aşa de pildă, vorbirea noastră are un ritm, arta oratorică are un ritm. Dansul, poezia, au un ritm. Deci nu numai muzica. Şi atunci, când vorbim de fenomenul muzical, nu avem nevoie să ne ocupăm de ritm, fiindcă nu este un element specific muzicii. În al doilea rând, după cum remarcă Valaschek, sunt o serie întreagă de forme muzicale primitive în care elementul melodic aproape nu joacă niciun rol, fiindcă ele sunt constituite în bună parte din ritm. Însă tot aşa în sens contrar Lalo arată că sunt o serie de compoziţii muzicale care nu au ritm de loc! Aşa era muzica gregoriană, care nu avea măsură, ci avea numai o serie de sunete în care ritmul aproape nu exista.

În fine, după cum remarcă Vincent d'Îimdy, ritmul nu este atât un fenomen specific muzicii di este mai ales o aptitudine generală a spiritului nostru activ de a introduce ritmul în clasificarea oricărei prinderi succesive de sunete. Cine ascultă de pildă un metronom care bate în două măsuri egale, după ce percepe cele două măsuri el va încerca să creeze o serie de desene înăuntrul acestui tic-tac, adică va grupa dite două, sau câte trei, etc. Şi vom vedea că aceasta este o aptitudine omenească care se aplică la toate felurile de senzaţii (în special vizuale şi auditive). Dacă mergem în tren şi auzim zgomotul mersului trenului, pe el brodăm o serie de ritmuri care sunt ale noastre, sunt motive pe care noi le brodăm.

Între aceste două păreri extreme este bine să luăm părerea intermediară, anume că sunetul şi ritmul sunt două elemente indispensabile oricărei forme muzicale.

Este şi ritmul, cu toată părerea contrară a lui Lalo, un element esenţial, întâi şi întâi pentru că ritmul mu este acelaşi în poezie, în muncă, în dans şi în muzică. Există un ritm muzical specific muzicii, de care se poate vorbi. Nu este ritmul metric al poeziei acelaşi lucru cu ritmul muzical. Metrica poeziei păstrează un fel de egalitate cu ea însăşi; ea se apropie mai mult de ceea ce se numeşte în muzică „măsură”, care înseamnă o prindere izocroni că formând o anumită monotonie. Bucăţile moderne muzicale schimbă ritmul, îl variază, îl întrerup brusc, au o serie de sincopări care îşi permit variaţii, pe când versul perfect este egal cu el însuşi, este izocromic.

Într-adevăr există, după cum arată Vincent d’Indy, o aptitudine a spiritului omenesc de a forma ritm din orice. Aceasta însă nu împiedică ca ritmul să existe în bucăţile muzicale. Este adevărat că atunci când avem de-a face cu un metronom ne permitem anumite variaţii, dar când ritmul este creat, el există în bucata de artă. Este adevărat că tendinţa psihică a omului este de a crea ritmul unde nu este. S-a făcut o experienţă vizuală: pe un panou alb s-au desenat la distanţă de 5 mm o serie de linii negre perfect egale. După ce subiectul priveşte o bucată de vreme acest panou, el începe să le clasifice, vede mai mare unul din spaţiile albe şi mai mici spaţiile negre, şi formează o serie de figuri. Percepţia lui impune o grupare într-un anume mod. Aceeaşi experienţă s-a făcut cu fâşiile luminoase pe un fond întunecos. Ele erau egale între ele, însă după ce erau privite o bucată de vreme, formau în capul şi ochiul diferiţilor subiecţi, grupuri diferite de figuri. Unii lungeau fâşiile albe şi formau dintr-însele anumite configuraţii, alţii pe cele întunecoase etc.

Dar aceasta nu înseamnă, dacă aptitudinea noastră către ritm este generală, că atunci când ni se impune un ritm el vine numai de la o alternanţă de lungi şi scurte sau de timbre puternice şi slabe; ritmul, pe lângă lungimi şi

scurtimi, mai conţine şi noţiunea de accentuaţie: mai puternic, mai puţin puternic, şi apoi de variaţii după elementele afective ale sufletului nostru a cărui dinamică este oarecum fotografică în momentul ritmului. De aceea s-a pus întrebarea: în ce ar consta şi care ar fi originea ritmului?

Un vechi răspuns, încă de la Aristot, arată că ritmul îşi are originea în funcţionarea fiziologică a corpului nostru, el pleacă de la bătăile inimii care este cel mai perfect metronom. Pleacă de la inspiraţie şi respiraţie etc. Am văzut că Bücher pune la baza ritmului munca. În fine, este poate mai adevărat de a spune că şi elementele de ordin psihic, adică atenţiunea, succesiunea de încordări şi relaxări 3 n eforturi şi slăbiri, urmează un ritm psihic care poate fi aplicat ritmului muzical.

Ritmul nu trebuie confundat cu măsura. Măsura înseamnă o alternativă de note egale sau quasi-egale. Însă la ritm mai este ceva. Ritmul nu este numai prinderea de lungimi de sunete alternând cu alte sumeite mai scurte într-un mod egal şi regulat. Ritmul iese şi dintr-o accentuare de intensitate a unora; iar această accentuare de intensitate este însăşi o anumită accentuare de sentimente. Ea corespunde cu proiecţia noastră afectivă, ea urmează oarecum o anumită ordine a sentimentului care acompaniază un anumit ritm muzical, căci un ritm muzical care n-ar fi decât o simplă măsură ritmică a lungimii de timp, s-ar putea să corespundă ca element mult mai complex dintr-o bucată muzicală. În afară de tonalităţi şi aranjamente de moduri care dau un colorit afectiv, există un anume dinamism căruia trebuie să-i corespundă un anumit ritm, care este modificat de anumite accentuări de intensitate, alternanţe de slăbiri de intensitate, fiindcă altfel, dacă o bucată muzicală s-ar reduce la măsuri egale, ea ar fi monotonă.

Se cunoaşte efectul somnolent al ritmurilor repetate.

Ritmul corespunde la o serie întreagă de cerinţe ale psihicului nostru, în primul rând el împarte timpul şi progresia muzicală după o serie de sunete lungi alternând regulat cu sunete mai scurte de altă valoare, prin care se facilitează o uşurare a percepţiei noastre, căci putem clasifica o anumită bucată într-un anumit fel, făcând astfel economie de energii şi eforturi. Ritmul corespunde apoi la o aranjare logică şi afectivă a sentimentelor noastre. În fine, ritmul exprimă anumite exigenţe de ordin afectiv. Felul cum cântăm o bucată, mai accentuat sau mai puţin accentuat, sunt oarecum strigăte ale stării noastre sufleteşti. Deci ritmul, în această privinţă exprimă sentimente şi clarifică percepţia noastră în acelaşi timp.

În ce priveşte ritmul, putem distinge următoarele aspecte:

În primul rând avem figura ritmică, care este o succesiune de un anumit tip, de o anumită formă. Gând un fierar bate un cui cu ciocanul, el dă de obicei 2 lovituri mai repede şi una mai lungă. Este din acest punct de vedere un motiv din Rheingold de Wagner, motivul forjei. Această figură este în acelaşi timp de ordin auditiv, – este o figură motrice şi în acelaşi timp vizuală, mai ales la aceia care obişnuiesc să citească muzica atunci când o ascultă.

După aceea, ceva mai complicată, este „seria ritmică” care este o acuplare de mai multe figuri ritmice prin repetiţie. Repetiţia unei figuri ritmice într-o progresie muzicală formează această serie. De pildă, în antichitate Aritoxene care a fost primul teoretician muzical, observă că ritmul are la bază nu numai o percepţie, dar şi un fenomen de memorie, adică noi ţinem minte ce a fost înaintea fenomenului şi prin aceasta putem percepe repetiţia care urmează într-o serie ritmică. Riemann vorbeşte despre aglomerarea – entassement – fenomenelor ritmice. În orice caz este fapt că seria ritmică are o anumită repetiţie şi se bazează pe acest efect muzical al

repetiţiei. Însă fiindcă repetiţia este prea îndelungată şi făcută mai ales din puţine elemente ea tinde la monotonie şi bucata îşi scade din efectul estetic tocmai prin această repetiţie.

În al treilea rând trebuie să distingem ceea ce se numeşte „agogica" adică sporirea sau încetarea vitezei, dinamica muzicală. Viteza muzicală nu este acelaşi lucru cu ritmul. Ritmul înseamnă o înşirare, o repetiţie de anumite figuri care revin într-un anumit mod regulat, însă acelaşi ritm se poate cânta şi lent şi repede. Aceleaşi raporturi între lungimile sunetelor pot fi accelerate sau oprite, – ceea ce formează caracteristica foarte multor compoziţii muzicale actuale, în oare notele lungi, adică lărgirea ritmului, nu coincide cu viteza în care se cântă (note lungi cântate repede)! Landry de pildă citează pe Faust al lui Schumann unde se vede această necoincidenţă.

În fine, trebuie avute în vedere cu această ocazie combinaţiile posibile între ritm şi melancolie, adică combinaţiile ritmice-sonore. În unele bucăţi este vorba de un scop exterior manifestat de intonaţii pur ritmice. Adică, urmărim să determinăm o preponderenţă a unui ritm cu o anumită finalitate externă. De pildă, în cazul unui marş pe care trebuie să-l execute o serie de soldaţi, ritmul devine preponderent iar materia sonoră nu este decât un pretext pentru a satisface un scop ritmic exterior. Acelaşi lucru cu muzica de dans, care pune în primul rând scopul exterior de a determina o anumită mişcare, iar materia sonoră este subordonată şi formează un element secundar. În alte părţi, contează mai ales materia sonoră, iar ritmul abia dacă marchează o anumită mişcare de progresie. În fine, în alte dăţi, aceste două elemente oarecum se compensează, scopul exterior pentru care este scrisă bucata muzicală nu-şi subordonează complet materia sonoră şi urmează un fel de echilibru între celelalte două: de pildă muzica religioasă medievală care se spune că avea un scop exterior, dar în

care şi sonoritatea şi ritmul erau echilibrate. La fel în cântecul trubadurilor medievali.

În sfârşit, sunt o serie de combinaţii în muzică, în care se găsesc prezente aceste două elemente: de pildă muzica locală în care ritmul prepară melodia, o serie întreagă de accente, şi apoi se dezvoltă materia sonoră şi formează muzica locală propriu-zisă.

E. FORMELE MUZICALE

Urmează să ne ocupăm de anumite forme muzicale elementare, în această privinţă se poate consulta tratatul de estetică muzicală a lui Riemann, cartea lui Lalo şi cartea lui Landry „Sensibilité musicale”. Ne vom ocupa deocamdată de formele elementare: scara muzicală sau gama.

Sunetul, conceput în sine, aproape totdeauna este o abstracţie. El se găseşte într-un sistem de relaţii. Prin însăşi existenţa armonicelor, adică a acelor sunete complimentare, secundare, care însoţesc simpla producere a unui sunet, el se găseşte înconjurat de un cortegiu de alte sunete. Aşadar chiar sunetul izolat, se găseşte într-o tovărăşie oarecare; cu atât mai mult el se găseşte totdeauna într-o anumită relaţie. Această relaţie se găseşte de obicei schiţată în anumite raporturi de intervale.

Gama este o înşirare de sunete care sunt puse într-un anumit sistem de relaţii după criteriul înălţimii, intonaţiei etc. aşadar orice gamă este o chestiune de raport, sunetul neavând în el însuşi o valoare absolută. Aşa de pildă, valoarea aceleiaşi note poate fi schimbată după cum ea participă la o anumită formă muzicală sau alta. Iată de pildă nota „de” în acordul de terţă în) tr-o tonalitate de la bemol major este una şi într-o tonalitate de la minor este alta. Deci ea capătă valoarea muzicală după felul cum este aşezată într-un sistem în care primeşte anumite coloraturi muzicale. Gama se aranjează de obicei, după o nota luată arbitrar, care se numeşte „tonică” şi care formează cu

celelalte note o serie de raporturi. Scara noastră numită „scara di atoni că „nu este singura scară muzicală posibilă. Dimpotrivă, la o serie întreagă de popoare găsim fel de fel de aranjamente relaţionale între diferitele note care formează diferite scări sau game. De pildă, la indieni se găseşte o scară muzicală care conţine 22 de intervale; în antichitate exista o gamă cu patru tonuri care se numea „tetracord”. La chinezi se găseşte o scară muzicală cu 11 intervale şi este posibil ca în studiul comparativ de etnografie muzicală să se poată găsi la popoarele primitive fel de fel de scări care ar forma tot atâtea concepţii de a aranja notele într-un ansamblu.

Care este originea gamei sau scării muzicale?

Sunt o serie de răspunsuri care toate formează doar ipoteze. Iată de pildă soluţia pe care o oferă psihologul şi esteticianul muzical K. Stumpf, care susţine că gama a apărut atunci când mai multe voci la unison: se produceau deodată la diferite înălţimi, în special că diferenţa între vocea femeii şi a copilului faţă de aceea a bărbatului formează de la început o clasificare care ar fi „octava” şi înăuntrul căreia urmează o serie de aşezări. Aşadar originea gamei se găseşte în diferenţa de înălţimi, produsă de vocea bărbatului faţă de a femeii sau de a copilului faţă de aceea a femeii sau bărbatului. împărţirea obişnuită în „sopran”, „contralto”, „bariton”, „bas” etc. corespund cel puţin la patru timbre de voci, dar ea este indicată de la început pentru a forma o sugestie posibilă pentru formarea unei game muzicale. Credincios sistemului său muzical de a explica originile muzicii prin apariţia instrumentelor la popoarele primitive, Valaschek pretinde din contra, că originea scării muzicale nu se găseşte în vocea omenească, ci într-o serie de instrumente primitive găsite de el, printre care citează de pildă o anumită trestie cu găuri care datează din anumite epoci preistorice şi care ar conţine 3 sau 4 diferenţe de înălţimi între note.

Alţi autori cred că originea scării muzicale este de ordin psiho-fizic, în sensul că există, după cum ştiţi, anumite praguri sub care o anumită senzaţie dispare, „praguri diferenţiale”. De aceea este greu de perceput în ordinea muzicală, diferenţe care sunt mai mici de un sfert de interval. S-a găsit intervalul de un ton pentru că acesta este mai obişnuit percepţiei muzicale ca prag diferenţial între două note. Sub această diferenţă nu s-ar putea percepe sunetul – deşi sunt o serie de scări care au intervale mai mici decât un semiton, dar pentru aceasta trebuie o ureche muzicală foarte ascuţită. Aristot spunea că între „mi” şi „fa” este un interval imperceptibil.

După constatările experimentale, un sunet care se produce ca rezultatul între 120 şi 180 vibraţii pe secundă este conceput ca acelaşi sunet; deci fie că un sunet are numai 120 vibraţii, fie că are 180, nu se poate diferenţia. La fel, diferenţele de interval între 180 şi 270 vibraţii pe secundă, /nu pot fi deosebite nici de cele mai ascuţite percepţii muzicale. Iată deci că nevoia de a deosebi anumite lungimi în praguri diferenţiale dintre două note a făcut să se fixeze un anumit interval, care este intervalul cuprins în gama noastră diaitonică. De altfel, micile diferenţe de tonuri se anulează, se neglijează, căci ele nu formează o deosebire fundamentală pentru înşirarea notelor pe o scară oarecare.

O problemă mai importantă decât aceea a originii este problema de ce în aceeaşi gamă intervalele sunt complet egale. Aci s-au dat iarăşi o serie de răspunsuri. S-a spus că egalitatea între tonuri este un fel de dar natural înnăscut, spontan, al omului şi că de aceea intervalele s-au fixat de anumite mărimi toate egale. Acest lucru este absolut inexact, fiindcă intervalele între note sunt efectele unor deprinderi şi gusturi care sunt efectele unei anumite coloraturi muzicale. Dacă ar fi aşa cum se pretinde în această primă părere, această simetrie egală între sunete

n-ar duce la efecte muzicale plăcute, căci egalitatea între diferite senzaţii este obositoare şi tinde către dispariţia senzaţiei. În al doilea rând s-a spus că intervalele sunt egale într-o gamă şi acesta este răspunsul lui Aristot – fiindcă în fiecare gamă avem o serie de succesiuni de quintă oare au fost împărţite în subintervale mai mici, şi aceasta ar fi datorită faptului că o gamă capătă o serie de intervale egale.

Alţii au spus că sistemul scării noastre este format în funcţie de intervale egale, de armonice care se potrivesc mai bine de la ton la ton decât în variaţii de tonuri. Acest lucru nu este adevărat pentru două obiecţiuni: întâi, că sistemul acesta de intervale este foarte variat de la popor la popor şi adeseori variază odată cu obieotul cu care se cântă: în al doilea rând, un sistem bazat pe teoria armonicilor fundată de Helmholtz ar fi ascendent. Ori, sunt o serie de game descendente. În fine, un sistem de intervale egale, bazat pe imposibilitatea sunetelor de a se succede în mod armonic, n-ar putea explica scările de mod minor şi scările cromatice. Iată deci că acest răspuns este foarte greu de acceptat.

Alţii au spus că intervalele ideale sunt comodităţi de intonaţii şi că ele se bazează pe faptul că intonaţia este mai uşoară în acest fel decât în altul, intonaţii care sunt corectate deseori de audiţie. Ori de câte ori vrea să-şi aducă cineva aminte de o melodie, intonează o serie de sunete, false sau semifalse, care apoi sunt corectate de ureche. Stumpf a observat într-o serie de experienţe de laborator că oamenii care cântă din gură au tendinţa de a mări intervalele, adică de a sări dincolo de intervalul exact. Aceasta, dintr-un efort făcut la început şi care depăşeşte preciziunea sunetului.

Ceea ce este mai greu decât toate este că egalitatea intervalelor într-o scară s-a obţinut încet-încet şi nu este niciun efect al vocalizării, adică a intonaţiei, nici a unor

sisteme ca acela al lui Aristot, nici datorită armonicelor care acompaniază fiecare sunet, ci este un efect al întrebuinţării instrumentelor; instrumentele sunt acelea care dau precizii şi care pot permite, din cauza acestei precizii mecanice, o împărţire exactă şi egală. În al doilea rând intervalele sunt efectele scrierii muzicale şi a sistemelor muzicale culte, care s-au adoptat cu începere de la Pitagora şi Ptolemeu, şi apoi toate sistemele de muzicologie pe care le avem de la esteticienii contemporani. Aceste teorii muzicale care au contribuit la aranjamentul gamelor, la conştiinţa unei anumite grafologii muzicale, sunt acelea care au reuşit să introducă egalitatea intervalelor într-o scară. Gama adoptată de noi este gama diatonică. Ea este datorată unei anumite evoluţiuni, fiind obţinută printr-o serie de fuziuni de alte game care au evoluat şi care ne-au dat încet-încet această gamă care s-a adoptat şi care a rămas ca sistemul de începere al tuturor sistemelor din Europa.

În legătură cu scara muzicală trebuie să ne ocupăm puţin de *tonalitate*. Cesar Frank spunea că ceea ce contează într-un sistem muzical înainte de orice este structura tonală, adică arhitectonica edificiului în care sunt dispuse şi aşezate în raporturi precise, fericite, armonice, anumite sunete. Tonalitatea formează o anumită unitate de ton, în raport cu un punct de reper care este nota tonică, nota care începe gama iar nota din intervalul sau gradul al 5-lea este nota dominantă. Aceste note dau coloritul, atmosfera şi în acelaşi timp raportarea la un fel de unitate centrală a întregului aspect stilistic al bucăţii şi care se raportează la această tonalitate. Astfel zicem tonalitatea „în do major" sau „Ia minor", adică tonalitatea tonicii şi dominantei care este închisă într-o anumită gamă şi care formează o clasificare unitară a atmosferei şi coloritului muzical general.

În muzica clasică acest principiu al tonalităţii joacă

din punct de vedere estetic un rol important. Orice formă clasică de artă conţine într-însa elemente de precizie, de claritate şi de simetrie. Deci cu cât o tonalitate este păstrată mai consecvent şi mai aproape de sensul iniţial care i se dă, cu atât bucata pare a satisface regulile de estetică muzicală. Încet-încet însă această unitate tonală în muzică în secolul al 19-lea în special începe să se schimbe. În locul unităţii tonale apare către jumătatea secolului trecut în special la Berlioz şi apoi la Wagner, sistemul politonal. Adică, bucata nu mai este raportată la un singur colorit muzical, ci ea conţine în ea mai multe tonalităţi deodată care se schimbă şi care împrumută un element de varietate elementului nu numai de stringenţă a unităţii monotonale, dar de monotonie care urmează unui singur sistem de tonalitate. Către sfârşitul secolului, muzica foarte modernă (Stravinsky etc.) evoluează sistemul nu numai la politonalitate, dar chiar la atonalitate, în sensul că aproape orice acord are altă tonalitate. Este un fel de autonomie anarhică a fiecărei forme muzicale care este concepută în altă tonalitate. Prin urmare, ideea de tonalitate începe să dispară.

În legătură cu tonalitatea revine şi *ideea de mod*. Se înţeleg prin „mod major" anumite game în care sunt mai mult tonuri întregi iar semitonurile se plasează între intervalul 3 şi 4; în timp ce „modul minor" are semitonul cuprins între gradul 2 şi 3. Modurile antice erau moduri care veneau din diferite influenţe etnice din lumea veche: modul frigian, dorian, libian etc. apoi o serie de variante: hipo-frigian, hipo-dorian etc. Modurile actuale, majore şi minore, sunt consecinţele unor concentrări, a unor simplificări de clasificaţii muzicale din punctul de vedere al modalităţii, faţă de modurile antice. Încet-încet s-au contopit, au format sisteme de concentrare şi după cum în cazul declinărilor din gramatică nu s-a ţinut seama de nominativ, gendtiv, dativ, acuzativ, ci de cazul unui subiect

şi al unui obiect, tot aşa nu s-au mai înşirat toate nuanţele interpuse, ci s-a menţinut modul major şi modul minor.

Spuneam că tonul major cuprinde semitonul între gradul 3 şi 4. Iată de pildă, nota „de” dacă este luată ca tonică clasică, are două semitonuri între gradul 3 şi 4 *şi* cuprinde într-însa trei armonii perfecte: fa-la-do, do-mi-sol şi sol-sire. Toate acestea formează intervale perfecte şi gama aceasta a fost considerată multă vreme ca gama naturală, spontană, oarecum congenitală genului omenesc. Ea nu putea fi concepută decât ca un fel de creaţie spontană a sufletului şi urechii noastre deoarece corespundea şi cu legile matematice ale consonanţelor celor mai perfecte. De aceea Rameau, nu numai antichitatea, spunea că modul major corespunde cu însăşi natura omenească pe când modul minor este un mod forţat, nenatural, iar în cursul secolului XVIII modul minor este declarat ca un mod inestetic, întrucât ar fi un mod mai chinuit, care conţine într-însul o serie de efecte între care unele iau un aspect de melancolie, după cum susţine Zarlimo, sau un ton de amărăciune, aşa cum susţine Riemann.

Este adevărat că modul minor este un mod care inspiră mai degrabă sentimente deprimante, melancolice, pe când modul major ar corespunde unor senzaţii de bucurie, entuziasm, triumf. Nu toţi muzicienii sunt de acord cu aceste efecte estetice şi afectiv psihologice ale modurilor minore şi majore, pentru simplul motiv că o serie întreagă de melodii foarte vesele, foarte săltăreţe, sunt scrise în modul minor! Combarieu citează de pildă Te-Deum-ul care se caută în Sâmbăta Paştilor în liturghia catolică şi care începe cu cuvântul „Gaudeamus” – să ne înveselim, şi care totuşi este scris în mod minor! Sau, el atrage atenţia că majoritatea dansurilor vesele dim secolul XV ŞI XVII sunt scrise în modul minor şi la fel că operele italiene sunt majoritatea concepute şi scrise în modul

minor deşi sunt prin naltura lor opere de veselie, exuberanţă, triumf. De asemenea, muzica populară a multor popoare este scrisă în mod minor chiar când este vorba de a înfăţişa sentimente de veselie. Deci, clasificaţia în efecte de melancolie depresivă şi triumf entuziast care se leagă de modul major şi cel minor, nu este împărtăşită de toată lumea, în orice caz este o chestiune de impresie tipologică şi personală, care nu poate duce la o serie de reguli generale de psihologie muzicală sau de estetică.

Dacă trecem de la această formă care este scara, la forma, mai evoluată, ajungem la noţiunea de *armonie* şi la aceea de *melodie*, care au format multă vreme două aspecte, două tabere în luptă, în special la începutul veacului XIX şi care sunt în fond, două moduri de concept asupra seriei muzicale. Dacă ne gândim la o serie de împreunări de note, făcute vertical sau simultan avem un raport armonic. Dacă ne gândim la aceleaşi sunete înşirate orizontal, adică în succesiune, avem o serie melodică.

Armonia, adică producerea simultană a unor serii de sunete, a preocupat pe toţi muzicologii din antichitate. De atunci s-au deosebit consonanţe perfecte şi imperfecte sau disonante. Consonanţa perfectă era octava, şi quinta care ar corespunde unei anumite intonaţii naturale care după unii psihologi muzicali este aceea a limbajului nostru atunci când formulează întrebări. Orice exclamaţie interogativă a vocii noastre se face în quintă. Întrebarea se face în raportul de quintă, răspunsul se dă într-un raport de quartă, după unii, deci şi acesta ar fi iarăşi un raport foarte natural, o consonanţă considerată perfectă. Terţa, care ni se pare nouă astăzi un acord acceptat şi natural, a fost foarte multă vreme exclusă din sistemele muzicale consonante şi considerată ca disonanţă. Dacă quintă şi octava sunt moştenirile pe care le-am primit de la muzica antică, în special grecească, istoricienii muzicii printre care şi Combarieu, pretind că terţa este de provenienţă

nord-europeană, poate chiar engleză şi scandinavă. A apărut în secolul XIII fiind de provenienţă nordică şi s-a întins încetul cu încetul în armonia europeană care nu o considera perfectă până atunci.

Evoluţia aceasta a armoniei este concomitentă cu formele muzicale din antichitate şi până asftăzi în felul cum s-a schimbat. Am avut astfel la început „monodia”, adică un cântec intonat de o singură voce, fără acompaniament, sau pe un singur ton. Apoi au venit „polifonia”, adică mai multe persoane care cântau deodată; apoi în fine armonia, mai multe serii de note după legile de consonanţă. În ordinea modernă această armonie nu ţine seamă numai de consonanţă; s-au introdus încet-încet o serie de disonanţe din care s-au obţinut efecte estetice. De unde în secolul XIX utilizarea unor disonanţe ar fi fost considerată ca o mare greşeală într-un sistem muzical, în decursul veacului XIX ea apare din ce în ce mai mult, schimbă complet faţa muzicii, în aşa fel încât chiar către a doua jumătate a veacului, Nietzsche poate să spună că obiecţiunile cele mai mari pe care le are faţă de Wagner sunt de ordin organic, care fac muzica lui insuportabilă. Însă, încet-încet, aceste disonanţe au intrat oarecum în patrimoniul comun, au format obiceiuri muzicale şi s-au făcut simţite până în ordinea contemporană în muzica mai îndrăzneaţă de astăzi.

Principiul armoniei moderne presupune două caractere corelative, deşi în aparenţă sunt contradictorii: în primul rând presupune acordul independent ca o entitate autonomă; în al doilea rând acordul armonic, armonia este subordonată unei singure melodii faţă de care joacă rolul unei ornamentaţii, unei decoraţii care întregeşte linia melodică. Aşadar în acelaşi timp autonomie a acordului armonic în sine şi subordonarea lui oarecum faţă de linia melodică.

Evoluţia muzicii contemporane a transformat o serie

întreagă din aceste reguli. În primul rând forma actuală a prezentării armonice a diferitelor bucăţi simfonice, presupune o serie întreagă de transformări faţă de vremurile clasice ale esteticii armoniei, atât cele antice descrise de Aristoxene şi Aristot cât şi muzica clasică din secolele XVI, XVI ŞI XVIII.

Întâi, este o nouă concepţie a disonanţei. La început ştiţi că era considerată coarda consonanţă perfectă; apoi s-a adăugat o terţă şi apoi muzicanţii au introdus o serie de disonanţe. Există şi la Beethoven, la Bach şi chiar la suavul şi divinul Mozart. Urechea modernă însă pare că prezintă un fel de preferinţă pentru disonanţă, fie ea chiar barbară în ce priveşte auzul, ca de pildă acordul de septimă pe care l-a introdus Debussy în prologul din „Peleas" şi care n-ar fi fost posibil nici în muzica wagneriană. O serie de alte acorduri între note şi note alterate cu un diez sau un bemol, acestea s-au introdus, s-au format, stabilind un câmp sonor cu mult mai vast decât câmpul muzicii clasice.

A doua modificare este libertatea totală în ce priveşte tonalitatea şi modalitatea. Întâi şi întâi bucăţile sunt scrise pe mai multe tonalităţi. Acesta nu este un lucru nou; el era deseori întrebuinţat de Beethoven şi Bach, dar ca excepţie. Astăzi, modulaţia pe tonuri foarte depărtate, schimbarea foarte rapidă şi frecventă a unei tonalităţi în alta în decursul unei simple forme muzicale, a devenit regula curentă. În fine, sfârşitul bucăţii fără acordul cu tonică şi, ca o ultimă inovaţie, în special la Debussy, reintroducerea vechilor moduri greceşti şi medievale în locul celor două moduri care dominau muzica clasică. De asemenea şi în sfârşit, noi formaţii de acorduri. În muzica clasică de obicei domina acordul de terţă, Beethoven introduce acordul de quartă şi quintă în începutul finalului din Simfonia Pastorală. Schimbarea tonalităţii se prezintă într-o serie de opere contemporane; nu vorbim de contemporanii foarte recenţi, dar chiar la cei vechi, ca Ravel, Debussy avem o

formă complet liberă. Richard Strauss transformă această schimbare într-un fel de variaţie ameţitoare. Nu mai vorbim de tonalitatea completă, ultima inovaţie în muzică, adică lipsa oricărei griji de a menţine vreun criteriu de raportare la o notă tonică în sistemul modern de simfonie.

Cel care a făcut această revoluţie completă este compozitorul vienez Schoenberg, care a întrebuinţat deodată în acorduri de *3* sau 4 note, 4 tonalităţi diferite, schimbându-le în permanenţă, fără să ţină seama de niciun fel de raportare la un spirit sistematic de tonalitate. Acest mod, dacă n-ar fi legat de ingeniozitatea lui Schoenberg, ar crea o impresie stridentă, dezagreabilă, disonantă, în acelaşi timp, lipsa aceasta de monotonie, caracteristică muzicii foarte recente, are un avantaj: lipsa de raportare la un sistem ¡tonal fix, dă o serie de libertăţi compozitorului, de a împreună într-un câmp foarte vast tot felul de sunete care nu sunt legaite de sclavia anterioară de a trebui să fie raportate la un anume sistem tonal.

Care este originea melodiei în raport cu armonia este greu de spus. O serie de muzicologi pretind că melodia iese din sfărâmarea acordului armonic; deci că întâi a fost acordul armonic şi că încetul cu încetul dintr-însul prin analiză s-a degajat melodia. Alţii, printre care şi Vincent d'Indy, pretind că armonia nu este decât cântarea simultană a mai multor melodii deodată, deci că melodia a preexistat, ea este primitivă, ea a avut realităţi anterioare şi din faptul că mai multe melodii au trebuit să fie cântate deodată, s-au obţinut raporturi de simultaneitate care au creat raportul armonic.

În orice caz, în ceea ce priveşte melodia, ea este o armonie în succesiune, pentru că toate notele care urmează în decursul unei armonii satisfac o serie de cerinţe de tonalitate şi consonanţă apriorică; cum spune Arisitoxene, muzica este imaginea memorială a ceea ce a urmat. Ceea ce a urmat este de reţinut, formează o

comparaţie cu ceea ce se desfăşoară în chiar clipa prezentă şi deci de fapt avem tot un sistem armonic şi în melodie. Melodia este tot un fel de simultaneitate dacă memoria funcţionează faţă de formele cântate cu câteva minute mai înainte. Cu atât mai mult cu cât melodia însăşi formează, după cum s-a arătat mai recent de psihologia gestaltistă, o configuraţie totală. Ea nu este numai o înşirare de sunete raportate la o tonalitate, dar este un semn muzical o configuraţie care o percepem, dar după ce am ascultat o daită sau de două ori o melodie, avem pentru dânsa un fel de memorie globală a siluetei întregii melodii după un anumit desen şi o putem individualiza ca formă izolată muzicală.

Este evident că ideea de melodie ¡presupune întrucâtva ideea de armonie, adică melodia nu este altceva decât armonie memorizată în timp. Rameau este acela care a arătat pentru prima dată că melodia derivă din armonie şi că nu este posibil ca melodia să facă altceva decât să urmeze după legile memoriei anumite simultaneităţi, presupunând că melodia a fost determinată de o serie întreagă de raporturi la o notă tonică, adică la tonalitate. Melodia se desparte de armonie printr-o idee de continuitate a percepţiei. Orice percepţie presupune o umplere a lacunelor în aşa fel încât să avem o serie de note care se continuă unele pe altele: acele noţiuni de „legato”, spre deosebire de „stacafeto”. De aceea s-a spus cu drept cuvânt că lărgimea sunetelor dă loc uneori la producţii de prost gust.

Un alt element care explică geneza melodiei este atracţia notelor tonice faţă de notele celelalte mai slabe. Nota tonică are un dar de atracţie care atrage după sine notele din gamă şi le grupează împrejurul ei. În acelaşi timp tonica, după observaţiile făcute, tinde să scurteze intervalele, adică să se apropie mai repede de celelalte note care caută să se grupeze cu ea într-un anumit sistem.

S-au făcut şi o serie de experienţe propriu-zise în această materie de către cercetători ca Mercadier, Cornu etc. care au reuşit să arate că în timp ce armonia urmează tonalităţi şi moduri majore, ea se aranjează în terţe, melodia se aralnjează în ordine minoră. Deci ar fi o deosebire de mod între armonie şi melodie.

Deosebirea însă cea mai importantă stă probabil în faptul că melodia se desfăşoară succesiv în timp, şi nu se poate concepe decât ca o serie de imagini sau senzaţii musculare, în timp ce armonia nu face decât să prindă anumite diferenţe de tonuri; avem deci o deosebire ca între senzaţia auditivă şi simţul muscular de care melodia are nevoie pentru a urmări într-o linie dinamică tot cortegiul de sunete care se succed într-o anumită linie melodică. În timp deci ce organul specific al armoniei ar fi urechea, organul specific al melodiei ar fi senzaţia musculară care urmăreşte desfăşurarea succesivă în timp şi singura care poate să ne dea această percepţie adevărată. După cum în pictură culoarea – este rezultatul exclusiv al unor imagini şi senzaţii retiniene pe când desenul urmărind linia înconjurătoare a unei sculpturi descrie un anumit parcurs care nu poate prinde decât în adaptări musculare, tot aşa melodia ar fi ceea ce este desenul în pictură pe când culoarea este în legătură cu organizaţia armonică. Iată deci o serie de criterii care ne pun în situaţia de a deosebi armonia de melodie şi de a pune capăt discuţiei infinite între muzicologii melodişti şi cei armonişti.

Dar, în afară de criteriul psihologic care diferenţiază melodia de armonie, ar mai fi şi un criteriu de ordin sociologic care deosebeşte melodia de armonie după gusturile timpurilor şi epocilor. Aşa de pildă, la popoarele primitive, monodice, armonia pare ceva inestetic, producţia simultană de sunete este în genere legată de un prost gust, de o anumită supărare a organului auditiv. Se

povesteşte că ambasadorii Siamezi la curtea lui Ludovic XIV erau indignaţi de felul cum se făcea muzică armonică, pentru că aceasta li se părea lipsită de graţia necesară oricărei bucăţi muzicale. A venit apoi polifonia medievală care a creat obişnuinţa armonică în urechea ascultătorilor, iar abia cu principiile armonice moderne s-a putut realiza separaţia în bună parte între melodie şi armonie.

Melodia este o formă muzicală care se alternează cu o serie întreagă de intervale şi o serie de raţionamente în cursul desfăşurării ei. Când mai multe melodii din acestea sunt cântate, dar de mai multe persoane sau mai multe voci sau mai multe instrumente şi aceste instrumente sunt unul după altul la intervale fixe pe aceeaşi melodie, avem, ceea ce se numea în muzică în secolele XI ŞI XV un canon, care este deci trecerea de la melodia simplă către contrapunct.

Contrapunctul este un canon mai dezvoltat, un mod de a lega mai multe serii muzicale între dânsele, serii muzicale care fatal la un moment dat coincid. În momentul când coincid, ele trebuie să satisfacă o serie de legi armonice; ceea ce înseamnă că contrapunctul presupune armonie, iar nu după cum se crede, că armonia este derivată din evoluţia contrapunctului. Faptul că mai multe melodii sunt cântate deodată în anumite raporturi fixate între ele, arată că trebuie să aibă fixate raporturile acestea, după legi armonice. În dezvoltarea moţiunii de contrapunct, din punct de vedere estetic, deosebim trei faze: o primă fază este melodia, care-şi urmează un curs al ei şi este acompaniată de un simplu ritm, partea a doua, adică ceea ce se cheamă „basul” la pian sau isonul în muzica grecească religioasă este ţinut pe o serie de note monotone care nu au alt scop decât de a crea un anumit efect fiziologic, care să prepare către un extaz muzical. Deci avem un fel de ierarhie în care o anumită melodie are iniţiativa şi rolul important, pe când o alta are rolul

secundar, redus, quasi-anonim, de a ţine un anumit rang de prep araţi e. Singur cântecul, melodia, cântată de o persoană sau de o mână, este aceea care are iniţiativa. Într-o a doua fază, amândouă temele melodice sunt oarecum egale, pe acelaşi plan, ele se alternează pe primul plan şi constituie o „fugă”. Este muzica clasică a contrapunctului, aşa cum a conceput-o Bach sau Haydn (simfonia în mi bemol) ori Beethoven. Totuşi şi aci este o ierarhie, pentru că una din melodii apare mai întâi şi numai apoi intervine cea de-a doua care fatal are rolul secundar. Completa egalitate apare abia cu Beethoven care este acela care menţine ambele teme muzicale în ranguri absolut egale.

În ce priveşte evoluţia modernă a melodiei, cu Wagner şi apoi cu R. Strauss, dădea importanţă deosebită unor anume aspecte din cursul desenului melodic, care se numesc motive şi care erau mai subliniate; erau motivele conducătoare, „leit-motivele”, care formau anumite teme şi care se găsesc în dramele wagneriene şi la Richard Strauss, continuatorul lui Wagner. Acum, în ultimul timp melodia se lipseşte de aceste motive conducătoare şi se apropie mai ales de declamaţie. În locul melodiei se revine la vechea melopee, care se apropie mai mult de declamaţie decât de muzică propriu-zisă. Melodia ultimă, care se apropie de melopee, urmează legile limbajului, urmând un fel de interval cromatic între sunete care se apropie de poezia recitată sau de declamaţie. Riemann arată că acest mod este în fond o revenire la vechile melodii primitive. Primitivii nu cunosc organizarea muzicală melodică pe scări fixe, aşa cum avem noi, ci ei cântă în sensul melopeei adică în sensul apropierii de declamaţie. Schoenberg şi Debussy în această privinţă împing evoluţia melodiei către o revenire la aspectul primitiv de melopee, imitând bocetul sau exclamaţiile emotive ale vocii omeneşti în anumite momente.

Din punctul de vedere al esteticii muzicale stricte, s-a susţinut că contrapunctul n-ar fi o formă muzicală specifică pentru faptul că el introduce în ordinea muzicală o serie de elemente străine muzicii. Astfel ar introduce declamaţia dramatică în coruri, cum era în antichitate, introduce o serie de elemente descriptive sau imitative, oare sunt străine muzicii. Aşa este în corul lui Händel, sau în Bach, ori la Saint-Säens în „Samson şi Dalila”.

Din punctul de vedere al contrapunctului, asistăm şi aci la o alltă etapă foarte interesantă. Revoluţia lui Debussy în Franţa era mai ales o revoluţie a armoniei. Contra ei a reacţionat în Germania Richard Strauss şi în Franţa un compozitor de origine rusă, Igor Strawinsky care a reintrodus contrapunctul pe care Beethoven pare a-l fi neglijat. Deviza care era pe toate buzele cerea: înapoi la Bach, – adică întoarcere la contrapunct, la acea urmărire de două melodii, punct, contrapunct şi care formau stringenţa muzicii clasice şi medievale. Numai cu singura deosebire: în timp ce contrapunctul medieval şi clasic avea, cel puţin acolo unde diferitele melodii se întâlneau, un punct de atingere, respectau anumite reguli de armonie, adică de consonanţă mai mult sau mai puţin perfectă, evoluţia contrapunctului contemporan afirmă principiul libertăţii totale a părţilor de a se urmări una pe alta, fără nicio legătură între ele. Sunt complet disonante şi deseori atonale, adică contrapunctul urmează şi el ultimele inovaţii ale armoniei. Însă în ceea ce priveşte ritmul, s-a introdus un principiu contrapunctic, urmărindu-se legile revoluţionare ale armoniei.

În ceea ce priveşte orchestraţia, evoluţia modernă a adus o serie întreagă de elemente, în special în privinţa timbrului. Revoluţia cea mai importantă în ultimul timp, care a fost considerată la început ca o simplă apariţie frivolă, aplicabilă numai muzicii de dans, a fost jazz-ul. El este în fond continuarea influenţei folclorice care a început

în secolul XIX prin introducerea temelor populare în muzica cultă simfonică. Aşa de pildă compozitorii ruşi Korsakoff, Musorgski, Borodin etc. au introdus folclorul şi apoi au format din ele teme în compoziţia cultă. Tot astfel Liszt. A fost prin urmare un fel de afirmare a unui „naţionalism" muzical, faţă de internaţionalismul operei italiene care preconiza un cântec la fel în toate ocaziile, după anumite canoane fixe, egale la toţi compozitorii *şi* interpretatorii. Această introducere a folclorului a urmat până când imediat după războiul trecut au apărut importaţiuni din America, muzica „neagră", care a năvălit sub două forme: sub o formă de dans repede, frivol, „foxtrott" şi o muzică neagră de ordin lamentator, melancolic „Bluess"-ul.

În ceea ce priveşte organizaţia ca orchestră a Jazz-bandului, o serie întreagă de instrumente bizare, neobişnuite, au fost introduse în orchestră. De pildă: saxofonul, toba, banjo-ul, instrumente de suflat, sau instrumente de coarde care au fost numai pişcate, inovaţii care mu s-au rezumat numai la muzică uşoară, ci încet-încet au început să influenţeze muzica cultă. Deja Strawinsky inaugurase o serie de asemenea chestiuni în compoziţiile sale şi în ultimul timp a fost foarte mult influenţat şi el şi Ravel de acest mod de a concepe orchestraţia cu o serie de timbre noi. Jazz-bandul a introdus de asemenea o anumită teorie bruscă a ritmului, ritmul sincopat. În fine, disonanţele care existau şi înainte şi care au fost confirmate de organizaţia muzicală a jazz-ului.

Într-un studiu al formelor muzicale trebuie să ţinem seama şi de geneza estetică muzicală a câtorva *genuri muzicale*. După cum în poezie există poezia lirică, cea dramatică, cea epică etc. în muzică avem o serie de genuri: coralul, sonetul, concertul, opera, simfonia orchestrală etc.

Să spunem câteva cuvinte asupra unui alt element:

rolul sentimentului în muzică, chestiune în care avem iarăşi două poziţii complet contradictorii.

O serie de esteticieni, începând cu Ar is tot, susţin că muzica este făcută numai ca un limbaj al sentimentelor. Atunci când e vorba de exprimat afectivitatea pură nu există o instrumentaţie mai bună decât instrumentaţia sonoră care formează pentru noi limbajul specific. Beethoven spunea că toate sentimentele se pot exprima prin muzică – şi cum el trăia rău cu guvernanta lui, menţiona mai ales sentimentul de furie, – ceea ce a făcut lumea să spună că acestei guvernante ar fi trebuit să i se dea drepturi de autor. Kant, Spengler etc. sunt aceia care au susţinut confundarea între muzică şi sentiment, muzica neavând alt rol decât de a exprima direct sentimentele. Aceasta este de altfel şi părerea populară: se cântă „muzică de inimă albastră”, – muzică să ne emoţioneze sau să ne amuze. Doinele au la bază un adânc accent nostalgic de regret pe când dimpotrivă muzica de dans este un sentiment de veselie etc.

După aceste păreri, în a doua jumătate a veacului XIX în ordinea estetică a teoreticienilor şi chiar a compozitorilor, a apărut teoria exact contrară: muzica nu are niciun fel de legătură cu sentimentul. Am examinat la începutul acestui curs teoria formalistă a lui Hanslick care spunea că muzica ar fi un fel de arabescuri care se pot dispensa de sentimente: ceea ce contează în muzică nu este sentimentul, ci ştiinţa de a se aranja notele într-o anume ordine care formează o serie întreagă de efecte globale plăcute şi care dau naştere la o invenţie muzicală interesantă şi ingenioasă, dar în niciun caz o exprimare directă a sentimentelor.

Că sentimentul nu poate fi separat de muzică este un lucru cert. Totul nu este consonanţa, nu este tonalitatea unor sisteme muzicale, ci sunt în primul rând accentele, adică mărirea sau slăbirea intensităţii, forma directă a

impetuozităţii stării noastre sufleteşti. Accelerarea, viteza în materie de ritm, urmează totuşi forma noastră sentimentală sau afectivă, temperamentală. Personalitatea cu care este scrisă o bucată muzicală, presupune anumite sublinieri afective care nu pot fi desprinse şi faţă de care sistemul de formalism muzical nu poate avea obiecţii decisive. Am arătat de altfel care sunt chiecţiunile care se aduc acestei explicaţii a muzicii.

În afară de aceasta, tipologic vorbind sunt mai multe feluri de muzici: este muzica modernă care este cerebrală, în special de la Debussy încoace, dar există în muzică atâtea genii afective: Schumann, Schubert, Beethoven, Chopin etc. care pleacă de la anumite stări afective în expresiile lor muzicale. Apoi, sunt o serie întreagă de note, de acorduri, care provoacă în noi, şi probabil că sunt şi în urechea creatorului, acele „Sinnesgefühle” o tulburare afectivă care este cu evidenţă constatată în fiecare auditor.

Însă nu trebuie confundat sentimentul din muzică cu sentimentalismul muzical care crede că muzica nu are alt rol decât de a cânta stările de dragoste, elan etc. Sunt puţine sentimentele precise care pot fi exprimate în muzică. În fond, muzica nu poate exprima direct nici furia, mici dragostea, nici indignarea, nici înduioşarea – ci ceea ce poate provoca în genere sunt stări generale, cum a spus Riibot – o serie de abstracţii sentimentale, scheme afective extrase din stări generale ce se pot exprima pe cale muzicală. Căoi, altfel ar însemna că ori de câte ori cineva este un mare sentimental devine implicit şi un mare compozitor! Iată însă de pildă Jean Jacques Rousseau, se ocupa şi cu muzica, dar ca muzicant a fost lamentabil! Muzica înseamnă o anumită ordine, o serie de sentimente abstractizate, sentimente cu tendinţă de generalizare prin care anumite scheme pot arăta că conţin în ele mişcări de ¡afecte. Dar care anume afecte? Muzica nu este în stare să indice direct, ca poezia, care anume sunt aceste afecte.

Muzica nu poate decât sugera o serie de scheme afective generale, fără să le precizeze. Deci sentimentul, alături de ritm, de sunet şi toate modalităţile lui, constituie un element muzical, dar nu în sensul de a exprima direct sentimente propriu-zise, ci în sensul de a sugera scheme afective, abstracţii afective care ne indică o stare sufletească colorată de sentimente, dar neexprimând direct sentimentalul.

F. MUZICA ŞI CELELALTE ARTE

Am arătat care este originea muzicii, în care dansul, vocea şi instrumentaţia, formau o unitate perfectă; încet-încet s-au diferenţiat. Muzica a încercat mereu să se autonomizeze. La început era legată cu dansul, cântecul, intonaţia vocală. În secolul XVIII a încercat să devină autonomă, adică muzică pură. Mozart şi Haydn sunt aceia care au reuşit să introducă până la un punct muzica degajată de o parte de elementele de dans, elemente de vocalism, şi să facă dintr-însa un scop în sine. Adică, muzica să-şi aibă obiectul ei propriu cu care se satisface, nemaiavând nevoie de împrumuturi de la celelalte arte.

Numai că această degajare completă nu este posibilă. Muzica a crescut concomitent congenital, cu celelalte arte şi de aceea este foarte greu să fie astfel desprinsă complet. Ca muzică pură se citează de obicei numele lui Mozart. Rossini spunea că Beethoven este cel mai bun muzicant dar Mozart este singurul muzicant. Ei bine, chiar la Mozart sunt elemente de dans, allegro-ul este dansul medieval, andantele este muzica religioasă sau vechile romanţe etc. N-a putut să se degajeze complet muzica şi să devină pură, pentru că scăpând de influenţa dansului până la un punct şi de influenţa muzicii vocale, ea a fost influenţată în decuimil veacului XIX de literatură. În locul muzicii dependente de alte arte, a apărut muzica autonomă oarecum, dar totuşi programatică, adică muzica cu o temă oarecare. La Bach, Mozart, Beethoven, bucăţile se cheamă

„simfonii” dar nu au un nume special. De la Berlioz încoace bucăţile au un titlu, Mendelsohn, Schumann încep să-şi intituleze bucăţile, introduced o serie de elemente sugestive luate din literatură. Apoi, evident de unde muzica devenise autonomă, reintră în colaborare cu celelalte arte. Ştiţi teoria lui Wagner de a reprezenta o compoziţie totală muzicală, în care şi dansul şi vocea şi orchestra sunt egal reprezentate. Încât, se face din nou o conjugare a artelor.

Disociaţia de poezie este foarte gravă. Muzica este, dacă nu posterioară, în orice caz contemporană cu metrica poetică; orice metrică poetică este bazată pe o idee de ritm care e aceeaşi la muzică şi la poezie. Disociaţia de dans este iarăşi foarte grea; „andante”, „allegro”, sunt luate din dans.

A servit la ceva totuşi faptul că muzica n-a mai fost dependentă adică n-a mai fost cântată ca să se îndeplinească un act fizic al dansului, ci a păstrat numai ideea de dans, tema de dans, fără să fie scrisă numai pentru acesta. Desprinzându-se de acest act fizic, muzica şi-a putut permite o serie de libertăţi, de complicaţii a temei de la început, care nu erau posibile înainte. De pildă, valsurile lui Chopin sunt atât de variate încât nu mai servesc propriu-zis la dans, ci numai la ideea de vals. La fel cu valsurile mai moderne, de pildă a «lui Ravel sau a lui Strauss, sunt bucăţi care n-ar putea fi dansate; se vede greutatea atunci când o temă de balet oarecare trebuie să se inspire de la o anumită bucată muzicală. A trebuit geniul dansatorului rus Djaghilev care să poată mima în toate detaliile o bucată atât de complicată şi cerebrală în esenţa ei cum este Petruşca. Însă în general, bucăţile scrise pentru ideea de dans oferă o serie de dificultăţi tind trebuie mimate în mod exact. Se vede iarăşi că este greu de separat muzica de dans prin aceea că muzicanţii moderni introduc o serie de teme de muzică de dans în

bucăţile lor.

În fine, muzica nu poate fi complet autonomă prin aceea că ea păstrează în multe ocazii caracterul de muzică imitativă, adică păstrează până la un punct o anumită apropiere onomatopeică sonoră cu anumite zgomote din natură. Toate acestea sunt muzici imitative care n-au putut fi complet eliminate cu atât mai mult cu cât aceste elemente luate din natură servesc ca un fel de echilibru, de supapă, a excesului de formalism muzical în care muzica modernă cade deseori. Muzica aceasta limitativă este un antidot la excesul de formalism, la acele arabescuri care se scriu în mod abstract, fără nicio inspiraţie la bază.

Muzica decorativă intervine şi ea ca un element oarecum străin. În conceptul de muzică pură, adică conceptul pe care Strawiński a vrut să-l imite după poezia pură a lui Valery, înseamnă muzica neavând într-însa niciun fel de element, nici imitativ, nici decorativ. Totuşi, este foarte greu de scos din muzică elementul decorativ. La început muzica a avut „trilul”, „apogiatura”, ca elemente ornamentale, decorative. Au venit apoi virtuozităţile executanţilor. Concertele lui Mozart se scriu pe o serie de ornamentaţii, game complicate, saltimbamcării muzicale, care trebuie puse pentru ca concertistul să-şi arate acrobaţia lui muzicală, şi deseori vechii compozitori introduceau aceste chestiuni în rândul expresiunii muzicale propriu-zise. Muzica modernă a dat o expresie muzicală curată, golită de orice fel de ornamentaţie. Astfel muzica lui Chausson, a lui Fauré şi Cesar Frank, sunt expresiuni de muzică pură.

Însă, procesul nu este posibil. Este imposibil de a ajunge la un concept de muzică pură, dar este posibil de a ajunge la o muzică autonomă. Aceasta este evoluţia către care a mers muzica în ultimul timp: autonomia, satisfăcându-se ea însăşi prin elementele ei, care însă sunt încadrate numai într-o finalitate pur muzicală şi neservind

alte arte.

Cauzele care au produs aceste disociaţii între diferitele arte sunt foarte diferite:

În primul rând muzica profană care a trebuit să fie separată de muzica religioasă. Muzica religioasă la început nu se jena de a întrebuinţa chiar în timpul liturghiei o serie de motive luate din muzica populară cântată şi cea instrumentală. În al doilea rând, pentru motive de comoditate: era mai uşor să poţi reuni la un loc câţiva instrumentişti decât să întruneşti o serie de oameni cu decoruri teatrale, ca să faci o muzică independentă cum este în operă. Instrumentul era mai uşor de manevrat decât decorul.

Apoi, rivalitatea între textul scris şi muzica propriu-zisă. Muzica propriu-zisă era adeseori încurcată la cerinţele libretului scris. Ea nu se putea desfăşura după legile ei proprii, ci trebuia să fie oarecum sclava unor alte condiţii de artă. A apărut tendinţa de disociere, pe de altă parte, între ceea ce forma elementul literar dramatic, şi elementul muzical propriu-zis, aceasta din urmă tinzând să se separe într-o regiune pur instrumentală şi să părăsească asociaţia dramatică. În fine, cum arată Landry, un alt factor a fost al „asociaţiei neformulate” adică începutul de schemă emotivă abstractă pe care omul simţea nevoia s-o aibă fără s-o însoţească de cuvinte. Pe măsură ce – complicaţia sufletească era mai mare, expresia muzicală era şi ea mai complicată; existau scheme dinamice şi abstracte de emoţii; la acestea nu mai convenea cuvântul, care depreciază, ci era nevoie de o serie de stări sufleteşti nelămurite, vagi, care conveneau mai bine muzicii simfonice autonome decât cele dependente de cuvinte sau de dans. Dar, muzica n-a putut scăpa de influenţa literaturii. Muzica programatică a devenit din ce în ce mai importantă prin temele muzicale pe care le pune, asociind literatura cu muzica.

Ar mai rămâne, pentru a încheia acest curs, de a face o serie de consideraţii asupra unor reguli de estetică a compoziţiei, adică a studiului general muzical în individualitatea lor şi în legile pe care fiecare dintr-însele le cer ca respectare. Aceste lecţii se fac de obicei la cursul de compoziţie la Conservator, unde se arată că există o serie de genuri muzicale, care fiecare au iregulile lor absolute, fixe şi faţă de care orice fel de încălcare, este o greşeală.

Aceste genuri muzicale sunt unele obţinute prin asociaţie cu celelalte arte, adică cu declamaţia sau dansul. Este opera şi muzica de dans, ou diferitele feluri de dansuri. În muzica autonomă genurile cele mai importante sunt: sonata, aplicaţia sonatei la muzica orchestrală, simfonia, muzica de concert. Aceste genuri presupun o serie de reguli estetice: o sonată trebuie să aibă părţile ei bine determinate: andante, adagio, alegro, finalul etc. în această privinţă tratatele de compoziţie sunt pentru muzică aşa cum era Arta Poetică a lui Boileau pentru literatură, adică prescrierea regulilor fixe. Dar ca şi în poezie, genurile muzicale evoluează în aşa fel încât nu ţin seama de aceste reguli fixe. Este un fel de împotrivire între această evoluţie rapidă a genurilor, şi inerţia acestor reguli.

În al doilea rând în toate artele contemporane asistăm astăzi la o totală imixtiune a genurilor. Genurile au corespuns la un anumit moment social şi apoi tipologic. În timpurile noastre însă adesea poezia se face în mod liber, fără să ţină seama de reguli de ritm sau rimă, fără să ţină seama de o anumită ordine, permiţând cea mai mare atitudine de libertinaj; acelaşi lucru se întâmplă şi în muzică. Deci a căuta să determinăm genurile muzicale ar fi să facem o critică muzicală învechită, care nu mai corespunde astăzi tuturor încălcărilor pe care genurile le-au realizat: împrumuturi de la un gen la altul, călcarea

regulilor şi care totuşi a obţinut sufragiile publicului etc. deci nu poate fi criticată această atitudine astăzi, în această epocă în care muzica şi-a luat atâtea libertăţi.

Cu aceasta cursul de estetică muzicală a fost terminat23, urmând ca în decursul anului viitor să examinăm celelalte arte, estetica artelor plastice, estetica teatrului şi a poeziei.

NOTE ALE EDIŢIEI

— Titlul acesta ca şi cele ce urmează sunt date de noi în conformitate cu structura şi materia cursului.

Este vorba probabil de cursul incomplet privind teoria frumosului la Platon şi Aristotel pe care l-am încadrat înaintea celui de estetică generală.

1 Sinonimia care reiese de aici între estetic şi artistic ni se pare străină de spiritul de ansamblu al concepţiei lui Mihai Ralea. De altfel, dacă ar fi să ne referim la esteticul extraartistic, el nici nu poate fi caracterizat prin trăsăturile despre care se vorbeşte aici întrucât el nu este întotdeauna o construcţie, plăcerea estetică este subordonată celor extraestetice sau în orice caz nu le poate neglija, iar finalitatea obiectelor, lucrurilor nu este în mod primordial estetică. În fond, vorbind de faptul sau fenomenul estetic, gânditorul român se referă exclusiv la artă. Am avut ocazia să arătăm cu alt prilej accepţia specială pe care o dă noţiunilor de estetic şi artistic în cadrul artei.

* în sens de activitate practică cu finalitatea strict pragmatică.

1 Se vede că această prelegere finală nu a mai fost reţinută întrucât ea nu apare în încheierea cursului prezentat anterior. Concepţia lui Mihai Ralea despre artă ca plăcere a artificialităţii este însă expusă pe larg într-un capitol al cursului său de antropologie pe care îl ţinea în paralel sub denumirea comună de „curs de estetică” (aşa apare intitulat în textul şapilografiat). Ideile de aici vor fi

apoi reluate şi în lucrarea *Explicarea omului* apărută după război.

După cum se poate vedea poziţia sa în această privinţă este o consecinţă a teoriei amânării ca trăsătură specifică omului spre deosebire de animal şi care în cazul artei ia forma unei construcţii artificiale, ieşită de sub imperiul necesităţilor biologice, vitale. Am putea spune că această plăcere a artificialităţii – ca produs socialmente determinat – a devenit modul de satisfacere al unei necesităţi care nici ea nu mai este gratuită în sensul că aparenta inutilitate a artei a dobândit o finalitate umană determinată.

4 De fapt se înţelege că e vorba de mai multe estetici speciale, corespunzătoare ramurilor respective ale artei.

6 După informaţiile de care dispunem acest plan extrem de cuprinzător nu a putut fi dus până la capăt, în 1943 – 1944 fiind ţinut în plus doar cursul de estetica artelor plastice (pe care îl reproducem – din păcate nu în întregime – în acest volum).

Punctul acesta de vedere, destul de răspândit, ni se pare discutabil, întrucât o ierarhie între genurile artei ni se pare imposibilă având în vedere natura lor diferită. Fără îndoială, într-un anumit context, se poate vorbi de rolul secundar al decoraţiei sau de funcţia ei subordonată, dar distincţia dintre ierarhie şi predominanţă trebuie făcută. Se poate spune apoi că anumite stiluri – rococo-ul de exemplu – exprimă un moment de oboseală, de decadenţă, prin manierismul lor, dar aprecierea este relativă şi în ultimă instanţă discutabilă. A pune pe primul plan arta clasică este o poziţie axiologiceşte partizană şi ţine de criterii mai ales subiective, aşa că idealizarea ei este de asemeni nepermisă. Când e vorba de muzică cu atât mai mult asemenea ierarhii ni se par discutabile întrucât elementul constructiv, formal are un rol precumpănitor.

7 Din analiza punctelor de vedere ce urmează vom

vedea că Mihai Ralea, recunoscând meritele diferitelor viziuni, este de părere că în ultimă instanţă niciuna nu poate surprinde fenomenul în întregime. În ce constă acest presupus element „mistic” nu ni se spune şi din întregul context reiese că de fapt el e folosit în sens de „inefabil. Gât priveşte analiza critică a fiecăruia, ea dovedeşte o viziune destul de complexă şi nuanţată chiar dacă modul de argumentare rămâne uneori prizonier cunoştinţelor curente în epocă şi faptului că Mihai Ralea nu era muzicolog.

8 Din cele ce urmează reiese că de fapt e vorba de factori *interni* nu externi, adică de factori care acţionează în „familia însăşi a muzicii” cum se va exprima Mihai Ralea.

9 Legea lui Lalo, ca de altfel toate încercările de sistematizare a evoluţiei artelor prin fixarea unor etape, perioade rigid delimitate este evident discutabilă şi în practică infirmată de nu puţine fenomene concrete. Realitatea ei este vizibilă chiar în analizele concrete ce urmează şi ea nu poate fi acceptată decât cu scepticismul metodic aplicabil oricăror încercări de clasificare.

10 Variaţiile gustului sunt într-adevăr paradoxale pentru că este cunoscută de pildă în zilele noastre reîntoarcerea preferinţelor către muzica preclasică şi voga pe care o au moduri până acum nepracticate în compo

11 În sens de „stare de veghe”.

12 Argumentul muzicii programatice rămâne neconvingător dacă ar fi singurul pentru a demonstra că avem de-a face cu o gândire muzicală precisă, întrucât este ştiut că şi înainte de ea şi în zilele noastre, muzica fără program ocupă un loc extrem de însemnat. Considerăm de altfel că însuşi conceptul de gândire muzicală trebuie văzut mai complex, iar analogiile cu gândirea comună sau cea literară chiar sunt riscante. Rezerve în acest sens va face de altfel şi esteticianul

român.

13 Afirmaţia aceasta atât de categorică este contrazisă de unele orientări ale creaţiei muzicale contemporane – între care cea mai semnificativă în acest sens ar fi muzica creată cu ajutorul maşinilor – în care se tinde către producerea unor stări muzicale obiective, detaşate de orice subiectivitate a creatorului, neutre într-un sens. Realizarea lor socială presupune însă în mod obligatoriu contactul cu subiectul, deci implicit ecourile, rezonanţele ei sunt subiective. Tendinţa de obiectivare, de independenţă faţă de creator este prezentă şi în alte arte nu numai în sensul arătat de Ralea (şi anume că opera are un conţinut obiectiv, reflectă ceva real), ci şi că dimpotrivă ea însăşi se prezintă ca „obiect" voit opac şi care-şi cere dreptul la o recunoaştere autonomă. Esenţialul în orice artă nu este neapărat imitarea şi nici măcar simbolizarea sau reprezentarea a ceva anume, cât funcţia ei în ultimă instanţă de comunicare. În muzică este desigur cel mai dificil şi uneori imposibil să vorbim de mesajul care se transmite, întrucât adesea ne apare în faţă doar organizarea sonoră, structura, elementele de limbaj, dar după părerea noastră, comunicarea artistică în genere nu trebuie confundată cu cea logică şi cum spusese chiar Mihai Ralea forma şi cu fondul sunt una în muzică, rolul principal avându-l sugestia.

14 Formularea după care stările subconştiente sunt ceea ce nu se poate fixa în limitele unei noţiuni, vine în contradicţie cu întreaga argumentare a autorului atât înainte cât şi după acest paragraf. Este vorba de sigur în artă, de un mod specific de comunicare şi evident rămân lucruri care ori nu pot fi comunicate (transmise), ori sunt atât de imprecise încât nu pot dobândi o expresie conturată. Trebuie să înţelegem însă termenul „comunicare" într-un sens larg.

16 Distincţia aşa făcută – deşi justă – este într-un

sens exagerată întrucât cercetări recente au arătat marea însemnătate socială a auzului ba chiar s-a vorbit de o superioritate cognitivă a acestuia, în sensul că ar presupune un nivel mai ridicat al abstractizării.

16 în cele de mai sus a fost prezentată în mod nuanţat specificitatea comunicării prin muzică precizându-se şi contradicţia de care vorbeam la nota 14. N-ar trebui să se înţeleagă însă acum că ceea ce comunică muzica este „în afara conştiinţei", adică că aici am avea de-a face doar cu straturile subconştientului.

17 În sens de „capabilă de sugestii".

18 Concepţia filosofică generală a lui Mihai Ralea este străină idealismului obiectiv platonician, astfel încât nu putem înţelege această afirmaţie decât ca o apreciere lipsită de rigurozitate ştiinţifică.

19 Noţiunea de „element mistic" ca şi în cazul comentat la nota 7 este legată de dificultăţile comunicării şi nu de un sens transcendental.

90 Formularea mi se pare excesiv de categorică prin opoziţia pe care o crează în final: stările sufleteşti nu pot fi sugerate în afara unei expresii conturate. Ea va fi nuanţată în cele ce urmează de Mihai Ralea însuşi.

91 Prezentarea este oarecum simplificată, dar în esenţă punctul de vedere după care explicaţiile diverse sunt complementare ni se pare a fi cel care se impune. În ce priveşte eliberarea de instrument în muzica simfonică mi se pare că e vorba de faptul că muzica dobândeşte un caracter mai conturat, dar ea nu poate să facă abstracţie de posibilităţile – e drept mai complexe – ale instrumentelor. Anumite momente ca cel beethovenian sunt chiar foarte legate de evoluţia ce are loc în planul tehnicii instrumentale.

99 Raportul estetică muzicală – psihologie nu este relevant, într-adevăr decât sub un anume aspect şi legăturile duse prea departe nu au rost. Cu atât mai mult,

din punctul de vedere al esteticii generale nu sunt relevante consideraţiile acestea atât de specializate, ba chiar legătura ci cu estetica muzicală (înţeleasă în fond ca TEORIE MUZICALĂ) este de asemeni destul de depărtată. Ceea ce dă valoare acestui curs nu sunt după părerea noastră atât noţiunile de teorie muzicală ca atare

(elementare de fapt) cât perspectiva de ansamblu în care sunt încadrate şi încercarea de a le alătura, ca un corp constituit, esteticii generale. Lucrul e vizibil mai ales atunci când se discută natura muzicii, origina şi evoluţia ei şi mai puţin în această parte în care sunt tratate însuşirile sunetului, ritmul, formele muzicale etc.

98 După cum se poate remarca Mihai Ralea face în aceste ultime capitole destul de puţine consideraţii specializate privind însuşirea sunetului, ritmul, formele muzicale, genurile şi nu are pretenţia unui punct de vedere specios ci, mai mult, încearcă să ofere câteva noţiuni de bază ale teoriei sau esteticii muzicale. Judecăţile sale sunt desigur amendabile şi mai ales suportă unele completări în viziunea pe care ultimele înfăţişări ale artei moderne o oferă în cele aproape trei decenii care s-au scurs de la prezentarea acestui curs. Relativismul şi un anume scepticism sunt de altfel prezente în tonul întregii expuneri, întrucât nenumărate exemple din istoria teoriilor muzicale dovedesc cât de lipsite de valabilitate în timp sunt poziţiile rigide, unilaterale. În ce ne priveşte nu am considerat necesar să intervenim în note cu diverse completări şi puneri la punct în această parte, întrucât capitolele de estetică muzicală „propriu-zisă" reflectă un anumit stadiu şi nivel. În general am considerat necesară intervenţia noastră doar atunci când ea privea estetica generală sau viziunea de ansamblu a gânditorului român în probleme ce priveau esenţa disciplinei.

ESTETICA ARTELOR PLASTICE

Curs de estetică

UNIVERSITATEA DIN BUCUREŞTI FACULTATEA DE LITERE ŞI FILOSOFIE 1942 – 1943

A. INTRODUCERE*

În cadrul cursului de Estetică specială: anume, ne vom ocupa de estetica artelor plastice. Iată câteva indicaţii bibliografice;

MONOD HERZEN, Principes de Morfologie générale; H. FOCILLON, La vie des formes; W. DEONNA, U Art en Grèce; ALAIN, Système des Beaux Arts; DELACROIX, Psychologie de VArt, capitolul de pictură; E. FORMENTIN, Les maîtres d'autrefois; MÜLLER FREIENFELS Psychologie der Kunst, vol. III; F. IODL, Estetik der Bildenden Künste; A. SCHMARSOW, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft; HILDEBRAND, Problem der Form; WÖLFLIN Kunst geschichtliche Grundbegriffe; KONRAD FIEDLER Schriften über Kunst; CORNELIUS Elementargesetze der bildenden Kunst.

De asemenea, manualul de estetică al lui MAX DESSOIR, *Esthétique* şi tratatul lui TH. LIPPS, *Grundgebung der Estetik*.

*

Înainte de a începe materia propriu-zisă a acestui an, este necesar de a face o scurtă legătură cu sistemul integral de estetică, care formează preocuparea noastră. Cursul de estetică a artelor plastice face parte din Estetica Specială. Cursul general de estetică are două mari părţi: 1) Estetica generală, care cuprinde legile, constatarea, determinarea şi mecanismul fenomenelor estetice; prin urmare cuprinde o serie de generalităţi relative la fenomenul estetic; 2) Estetica specială cuprinde aplicarea acestor legi generale la fiecare artă în parte. Am făcut acum 2 ani cursul de Estetică Generală şi apoi în anul trecut am făcut Estetica Specială din care am tratat Estetica Muzicii, în anul acesta vom face estetica artelor plastice şi probabil estetica dansului, urmând ca în anul

viitor să fac estetica literară şi a teatrului. Cu acestea cursul va fi complet1.

În estetica generală am arătat, într-o serie întreagă de lecţii asupra metodelor estetice, care este punctul nostru de vedere, şi ne-am oprit la un punct de vedere eclectic, care ţine seama de toate sursele pe care le oferă diferitele ştiinţe auxiliare unei ştiinţe tinere şi începătoare, aşa cum este estetica, adică şi de punctul de vedere al analizei psihologice, şi de punctul de vedere al metodei sociologice, orice fenomen de gust fiind în funcţie de o epocă şi o societate dată, şi de analiza şcolii fenomenologice şi în fine speculaţiile filosofice asupra noţiunii de valoare estetică, adică indicaţiile metodologice ale esteticii normative *2*.

În ceea ce priveşte capitolul relativ la determinarea fenomenului estetic, care este necesar de repetat în fiecare an pentru a avea în vedere punctele principale de directive, am definit fenomenul estetic prin trei caractere principale:

În primul rând am spus că el este un fenomen de cunoaştere simbolică3. Există două moduri de cunoaştere: o cunoaştere prin concepte, care are drept criteriu generalitatea, adică subsumarea noţiunilor mai speciale către noţiuni mai generale: este logica cunoscută şi aplicată în diferitele ştiinţe. Alături de această cunoaştere este o cunoaştere pe care am numit-o „semnificativă”, care cuprinde în special ceea ce este caracteristic, individual, într-un fenomen. Dar ceea ce este individual într-un fenomen – şi asupra acestui fapt a insistat în special Croce şi Bergson, – nu poate fi exprimat prin cuvinte, care în general ascund în dosul lor concepte, adică nu poate fi exprimat prun concepte, iconceptele cuprinzând tocmai ceea ce este comun, general, ceea ce face legătura de comunitate între lucruri. Ceea ce este individual, particularitatea unui fenomen, insensibilă4, nu se poate

exprima decât prin simboluri. Nu trebuie confundat simbolul cu „semnul”. Simbolul presupune între el şi lucrul simbolizat o legătură intrinsecă, de analogie, pe când semnul şi lucrul semnificat sunt două lucruri arbitrare, convenţionale, fără legătură între ele. De pildă, o formulă chimică sau algebrică este un semn, nu un simbol; ea a fost aleasă în mod convenţional pentru a fi legată de un anumit lucru, dar nu are cu acel lucru niciun fel de asemănare în sine. Când însă de pildă comparăm petalele de trandafiri cu culoarea roză a aurorei, există o analogie, o asemănare, care indiferent de convenţia pe care o punem între lucru şi semnul lui, există în sine. Deci simbolul cuprinde o legătură intrinsecă, analogică, pe când semnul este pur convenţional legat de un anumit lucru. Pentru a exprima o serie de lucruri noi utilizăm în artă simbolul, care este de natură să dea ceea ce nu poate da conceptul, adică el prinde acel lucru insesizabil, acel „nu ştiu ce”, acea parte specifică, originală, caracteristică, pe care cu conceptele nu o putem reda, şi care se deosebeşte de toate celelalte cunoştinţe ştiinţifice generale, logice.

În al doilea rând, noi am spus că arta presupune în afară de această cunoaştere individual simbolică, individual expresivă, o anumită comportare practică, adică presupune o construcţie tehnică. Nu există fenomen artistic fără un fenomen constructiv. Arta este o fabricaţie. Anta construieşte, cuvinte, simboluri, – simboluri sonore în – muzică, – simboluri vizuale, linii forme, culori în artele plastic-e, şi nu poate fi concepută decât – cu această tehnică simbolică constructivă.

În al treilea rând, un alt caracter al fenomenului estetic presupune că el se defineşte printr-on – anumit aspect afectiv. Arta presupune o plăcere, o senzualitate. Însă această plăcere – cum a arătat Kant – nu este o plăcere interesată; ea nu este reprezentanta directă a unei trebuinţe vitale, ci are un caracter de dezinteresare. Din ce

vine acest caracter de dezinteresare? Din faptul că arta este o construcţie artificială. O farfurie cu mâncare, când ne e foame, ne produce pofta; tot astfel apa ne sugerează setea. Sau, tot felul de trebuinţe vitale care se determină în raport cu un anumit obiect care le trezeşte. În faţa însă a unui obiect artificial compus din simboluri, această atracţie, această concupiscenţă vitală se reduce; ea are un caracter vid, artificial, ca orice lucru în care recunoaştem o imagine, o construcţie, o artificialitate şi care deci nu trezeşte din partea noastră o atitudine interesată stârnită din instinctul de conservare, ci un fel de nevoie de contemplaţie, care duce apoi pur şi simplu la aprecierea modului cum este ea executată, mai bine sau mai puţin bine, deoarece merge în planul semnificării, iar nu în planul satisfacerii intereselor noastre. Aşadar fenomenul estetic trebuie considerat ca o cunoaştere simbolică realizată printr-o tehnică constructivă şi care trezeşte în noi, din cauza caracterului lui artificial, o plăcere lipsită de conţinut vital5. Având această definiţie a fenomenului estetic, am trecut apoi la o serie de alte capitole, în care am văzut cum acest fenomen estetic se individualizează creând problema stilului, se subiectivează creând problema contemplaţiei, se obiectivează creând opera artistică, ce poate fi considerată în realitatea ei exterioară, poate lua aspectul unei judecăţi de valoare aşezată într-un lung şir de valori, şi atunci devine o valorificare a fenomenului estetic şi, în fine, el tinde să se detaşeze pe cât posibil din înrudirea cu celelalte fenomene sufleteşti: morala, economia, politica, societatea, având prin aceasta o tendinţă către autonomie 6.

Aci punctul nostru de vedere a fost că arta şi fenomenul artistic nu reuşeşte să devină complet autonom, pentru motivul că sufletul omenesc este un tot, el trebuie conceput în felul cum îl concepe şcoala structuralistă în psihologie, adică nu un mozaic de bucăţi gregate între ele,

ci trebuie considerat în totalitatea lui ca un tot din care nu se pot desprinde anumite părţi 7. Dacă această concepţie psihologică este legitimă şi justă, atunci e greu ca în sufletul omenesc să facem operaţii estetice, să avem preocupări estetice care sie pot separa complet printr-un procedeu de diferenţiere, de celelalte imixtiuni, de ordin moral, social, biologic, intrând totdeauna în opera de artă o serie de elemente inestetice, supra-estetice, sau para-estetice, care nu fac parte din preocuparea artistică, ci sunt aduse din totalitatea sufletului nostru, din factori asociativi legaţi cu o anumită atitudine estetică. Deci nu putem vorbi de o estetică pură, pentru că orice artist, oricât ar fi de ascet în privinţa izolării sale artistice, este totuşi un om sentimental, un tată de familie, un om care are sentimente obişnuite de indignare, de simpatie, de ură, pe care încetul cu încetul le antrenează o tratare artistică, făcând din ele materie pe cât posibil artistică, dar nereuşind total s-o facă deosebită îşi abstractizată de celelalte influenţe ale totalităţii sufleteşti. Aşadar autonomia fenomenului estetic trebuie considerată ca o tendinţă mai mult sau mai puţin realizată, dar nu realizată în mod absolut. Gradul de artistici tate variază după anumiţi artişti, anumite opere, el este mai pur în anumite forme de poezie, mai puţin pur în romane, unde se antrenează o serie de elemente lipsite de caracter pur estetic şi unde intră consideraţii ideologice, morale etc., aşadar variază cu genurile, cu indivizii, cu gradul de artisticitate totală a unui tip artistic.

Acestea au fost elementele generale care ne-au condus ca elemente direcţionale în aprecierea diferitelor fenomene estetice.

Programul acestui curs de estetica artelor plastice ar fi într-o schemă generală, cam următorul:

Vom studia în special un prim capitol relativ la definiţia şi geneza fenomenului plastic. În al doilea rând,

ne vom ocupa de elementele comune tuturor artelor plastice şi anume de problema materialului, problema temei, problema liniei şi perspectivei etc., apoi de problema formei, problema volumului şi golurilor, problema reliefului, problema culorii, problema luminii şi în fine problema compoziţiei. Aceste elemente fiind comune tuturor artelor plastice. Apoi vom studia într-un alt capitol legile generale care prezidează la diferite combinaţii ale acestor elemente; într-un prim capitol, va fi vorba de percepţie şi realitate; în al doilea rând, ne vom ocupa de „înfăţişare şi materie" sau întruchipare şi materie. Un alt capitol se va ocupa de problema unităţii; un altul va fi consacrat „proporţiei şi echilibrului"; un altul se va ocupa de problema simetriei; alt capitol se va ocupa de problema contrastului; un altul de problema gradaţiei şi culminaţiei; un altul de problema mişcării şi ritmului şi în fine ultimul este acela al stilizării plastice. Un al patrulea capitol va studia artele plastice fiecare în specificitatea ei şi anume: Pictura, – caracterizare, genuri, stiluri şi şcoli. Sculptura, cu aceleaşi probleme. Arhitectura. Artele decorative 8.

B. NATURA ARTEI PLASTICE

I. CONCEPTUL

Prin „arte plastice" se înţeleg două lucruri: în sensul german al cuvântului „plastic" înseamnă „sculptură"; arta sculpturală este indicată sub titlul de „Plastik", adică este una din arte, arta spaţială. În sensul francez al cuvântului, „artă plastică" înseamnă toate artele spaţiale, nu numai sculptură; adică toate artele care se desfăşoară în spaţiu, spre deosebire de artele cuvântului sau altele, care se desfăşoară în timp, – cum este muzica. În acest din urmă sens luăm şi noi semnificaţia cursului de anul acesta. Prim „arte plastice", înţelegem cel puţin patru arte principale ale spaţiului şi anume: arhitectura, sculptura, artele suprafeţelor adică desenul şi pictura, culoarea şi linia, şi în

fine artele ornamentale sau artele decorative, bibelourile, diferitele arte minore etc.

Dependenţa şi independenţa acestor arte între ele este greu de stabilit. S-ar părea că ele sunt legate toate de arta cea mai generală dintre ele, care ar fi arhitectura; arhitectura ar conţine într-însa în primul rând artele decorative: în orice construcţie arhitectonică există o pictură, un panou, un anumit detaliu decorativ care se aplică. Dar artele decorative pot fi concepute perfect şi independent de orice fel de arhitectură: o statuie poate sta într-o piaţă publică fără să fie pusă pe o catedrală gotică sau fără să facă parte dintr-un ansamblu arhitectonic, după cum o serie întreagă de arte decorative poate forma o unitate independentă la orice legătură cu o gândire sau cu un scop arhitectonic; de pildă avem o serie de obiecte cizelate, de aramă, ceasuri, bijuterii, vase, care nu sunt în legătură cu niciun fel de arhitectură şi care pot fi separate între dânsele. De asemenea, există picturi care nu sunt aplicate pe un perete oarecare pentru a forma un detaliu dintr-un ansamblu de arhitecfcură. Este mai bine, aşadar, de a considera artede acestea fiecare în parte şi a vedea care este caracteristica şi geneza lor, fără a le deduce dintr-o mamă comună, care ar fi arhitectura, – aşa oum susţin o serie întreagă de esteticieni.

II. ORIGINEA

În ceea ce priveşte geneza, originea artelor plastice, prima constatare ce trebuie să facem este că aceste arte sunt specific umane. Nu găsim arte plastice propriu-zis la animale. Am arătat la cursul de anul trecut că muzica poate fi concepută la animale: păsările, privighetorile cântă în perioada dragostei ca să atragă masculul, aşa cum a arătat Darwin. Trilurile acelea cu caracter artistic, sunt prezente şi la animale. Nu putem spune acelaşi lucru şi în ceea ce priveşte artele plastice. E adevărat că Darwin indică o serie întreagă de coloraturi la păuni şi la unele

păsări, cu acelaşi scop de atracţie ca şi cântecul păsărilor în perioada amorului. Însă o artă detaşată de corpul omenesc găsim prea puţină. Începuturi de arhitectură s-ar putea găsi la termite sau la castori, ori la albine. Însă aceste construcţii arhitectonice n-au nimic artistic în ele, fiindcă servesc direct un scop unilateral, o nevoie vitală. Ori, noi am văzut că ceea ce este estetic este dezinteresat, este pe deasupra nevoilor vitale.

Aşadar, aceste forme de artă plastică se găsesc prima dată la om. Omul modelează după anumite forme, după un anumit gust artistic, materia exterioară, dându-i anumite înfăţişări. Arta plastică, cum s-a observat, este în fond o prelungire a gestului uman. Copiii ca şi primitivii, când văd ceva, vor cu un creion pe nisip să facă schema generală a obiectului ce-l văd. Este aşadar o prelungire a gestului, care se traduce într-o expresie aşternută pe un material oarecare, nisip sau hârtie. Ea pleacă, evident, dintr-o nevoie de exprimare, de semnificaţie, şi dintr-o nevoie de descripţiune. Desenul la copii, aşa cum a arătat Luquet, nu este totdeauna realist. Copiii nu fac lucrurile aşa cum sunt în realitate, ci aşa cum cred ei că sunt. Copilul pictează din memorie şi nu din realitate sau din percepţie. De aceea desenul adeseori la primitiv şi la copii are un caracter mai mult de definiţie decât de descripţie. Ei nu ţin seama de elemente realiste, ci de noţiunea generală de om aşa cum ar trebui să fie şi cum i-a rămas lui în memorie în mod rezumativ. Este aşadar mai mult vorba de scheme decât de imagini corespunzătoare unei realităţi. Sunt scheme rezumative.

Originea artei trebuie căutată în motive extra-estetice, evident; în primul rând în utilitate. Utilitatea, care are la bază nevoia de a clădi case, a făcut arhitectura. Cele mai simple cabane ale primitivilor, ori dolmenurile preistoinice, nu sunt altceva decât rezultatul nevoii de a construi pentru a te feri de intemperii. Apoi, încet-încet,

această nevoie de a te acoperi a devenit o artă, adică un adevărat nivel estetic. Tot aşa, tehnica n-a fost altceva decât perfecţionarea unor anumite arme sau instrumente făcute. La început omul făcea un silex, ca să lovească un animal ce-l ataca; acest silex a fost apoi perfecţionat şi înfrumuseţat. Această nevoie de înfrumuseţare constituie poate primele începuturi ale motivului estetic.

Dar în afară de utilitate mai este un alt motiv, extraest etic, care a influenţat apariţia artelor plastice: este motivul magic şi motivul religios. Religia a trebuit totdeauna să aducă în contact cu credinciosul persoana închipuită a „zeului", a Dumnezeului sau a fiinţei divine. Era deci vorba de a întruchipa un anumit zeu, de a-l construi, sculpta, picta, aşa cum îl vedeau oamenii. Iar nevoia magică făcea ca anumite obiecte, talismane, amulete, instrumente, despre care oamenii credeau că au anumite eficacităţi miraculoase, să fie construite pentru a putea provoca evenimentele în viitor sau în sensul dorinţelor noastre. Deci magia este aceea care a împins la formarea tehnicii şi sunt o serie întreagă de autori, în special francezi, care cred că tehnica nu are altă origine decât aceea pur magică, pentru că prima dată se face o legătură între anumite fenomene ale naturii, care pot provoca anumite relaţii între dânsele, şi aceste fenomene se fac printr-o anumită tehnică; dar viziunea primitivă a unui determinism între fenomenele naturii, o aduce magia; descântecul, vrăjitoria, sunt forme naive ale provocării fenomenelor, dar în fond sunt precursoarele ştiinţei, care apoi le-a pus într-o legătură exactă, ceea ce magia punea într-o legătură adeseori fantezistă. Deci plasticizarea obiectelor a pornit fie din nevoia de a crea chipurile Dumnezeului, fie din nevoia de a crea o serie întreagă de obiecte cu caracter miraculos pentru satisfacerea nevoilor noastre cu caracter magic. Religia, magia şi utilitatea produc aşadar începuturile9.

La acestea însă se adaugă un anumit element care începe să fie dezinteresat şi începe să aibă un caracter estetic. Este elementul de podoabă. Acest element de podoabă, de decoraţie, de ornamentaţie, de înfrumuseţare a unui obiect care are un scop practic, este asociat încă de la început cu toate formele posibile de instrumente care servesc în mod practic la anumite utilităţi, dar care nu lasă pe om să uite a le prezenta într-un chip estetic, frumos. Unii din cercetători cred că aceste podoabe sunt şi ele de ordin magic, adică se face un anumit desen pe un cuţit, pe un silex, iar acel semn sau acel desen al unui om nu pleacă dintr-o nevoie de înfrumuseţare, ci este tot o semnificaţie a unui descântec vrăjitoresc, care urmăreşte să declanşeze anumite influenţe ale fenomenelor naturale. Totuşi fizicienii, ca de pildă Hornes, care au studiat asemenea desene, nu le-au găsit niciun fel de utilitate şi trag concluzia că ele nu serveau ca magie, ci aveau caracter estetic. De asemenea, un etnograf, Stephan, n-a putut găsi nicio explicaţie magică sau religioasă şi trage concluzia că aceste fenomene sunt de origine estetică şi nu servesc, adică nu au o semnificaţie simbolică magică sau religioasă.

Încetul cu încetul este fapt că ceea ce era un simplu mijloc, adică înfrumuseţarea unui instrument, devine un scop în sine adică o nevoie de a vedea ceva frumos. După cum de pildă haina la femeie poate avea ca obiect simpla plăcere de a purta o haină frumos făcută, dar poate să aibă ca element şi nevoia de a apărea în public, nevoia de vanitate, de a fi admirată, de a avea o anumită atracţie de ordin erotic; şi cum aceste motive se confundă între ele, tot aşa în aplicarea ornamentaţiei pe instrumente primitive se amestecă elementul magic cu cel religios şi estetic, încât este greu de spus unde se sfârşeşte unul şi unde începe celălalt. Este fapt că acest element de înfrumuseţare, podoabă, care este semnul începutului afinităţii estetice în plastică, se efectuează în genere prin

imitaţie. Se simte, aceasta într-o serie întreagă de obiecte ale naturii. Într-o carte a sa, un etnograf, Noiré, a arătat cum instrumentele cele mai complicate în fond nu sunt altceva decât o reeditare a unui obiect din natură.

Dar nu numai atât. Tehnica în general nu este decât o prelungire a corpului nostru în afară, în special a mâinii. Dacă este aşa, obiectul care e în afară de noi va fi făcut după asemănarea noastră. Aristot numea acest instrument de lucru „Organon”, adică îi dădea acelaşi nume ca şi membrelor omeneşti, iar Homer citat de Espinac arată că aproape toate maşinile care se făceau la începuturile civilizaţiei greceşti, maşini cu anumite instrumentaţii de ceasornic, care mergeau câţiva paşi, aveau o formă omenească, ceea ce înseamnă că tehnica la început nu este decât o prelungire a corpului nostru în afară, exercitată asupra materiei exterioare, iar ea, fie că se numea „organ” fie că se numea „maşină” avea sau forma unui membru a corpului omenesc, sau chiar forma totală a acestui corp.

Aceasta arată că în fond procedeul de imitaţie este acela care stă la baza tehnicii plastice la început.

Nu toţi autorii sunt însă de aceeaşi părere, nu toţi cred că tehnica plastică apare ca o imitaţie a obiectelor naturii. Unii dim ei, ca de pildă Gottfried Semper, cred că unele forme au fost produse la întâmplare, printr-un joc, cum obişnuim adeseori să ne jucăm cu un creion pe hârtie, şi că unele au fost păstrate pentru că au corespuns la anumite utilităţi. Alţi autori, ca de pildă Hiegl10, cred că arta nu are totdeauna un izvor de imitaţie a obiectelor naturii, ci pleacă de la o anumită tendinţă abstractă, de la o nevoie de semnificaţie abstractă a anumitor tendinţe sau înţelesuri pe care unele obiecte – trebuie să le aibă.

Worringer arată că foarte multe din desenele primitive şi obiectele primitive nu imită plante, animale, frunze, insecte din natură, ci imită mai ales forme geometrice, triunghiuri, pătrate, cuburi etc. ceea ce

înseamnă că aceste fenomene geometrice au în ele ceva abstract, vor să spună ceva, sunt de obicei simboluri cu caracter magic. Dar aceasta înseamnă că nu au caracter naturalist, ci un caracter de abstracţie, plecând mai ales de la o voinţă de semnificare ideologică, decât de la o copie a unui obiect natural. În special Hiegl10 a făcut foarte minuţioase studii asupra motivului „foii de acant”, care serveşte ca motiv al capitelului coriintian. S-a crezut că este pur şi simplu o imitaţie a unei foi de acant. Însă Hiegl10 a arătat, printr-o serie întreagă de evoluţii a acestor foi, că în fond la început s-a avut în vedere anumite desene geometrice, care alcătuiesc axa frunzei, cu nervurile care cad perpendicular pe dânsa, care însă n-a fost inspirată de natură, ci a avut la început pur şi simplu forma geometrică a unei liniii, pe care sunt scrise alte linii perpendiculare şi, încet-încet, s-a ajuns în ultima fază la forma foii de acantus, dar aceasta plecând iniţial de la forma geometrică adică de la o idee abstractă, iar nu de la copia servilă a unui fond din natură.

Pentru a pune o concluzie la toate aceste cercetări, este poate mai prudent de a spune că găsim şi unele şi altele din aceste motive în geneza artelor plastice. Câteodată ele înseamnă semnificaţia abstractă, geometrică, a unui simbol magic sau religios şi atunci găsim artele inspirate de un element de abstracţie; alteori ele sunt copii directe ale naturii şi copiii ca şi primitivii aveau asemenea daruri de observaţie şi un dar naturalist destul de accentuat pentru a prezenta obiecte foarte bine, după ce natura le dădea inspiraţia. Arta pleacă deci de la motive extraestetice, cum este simbolismul magic religios, se realizează estetic încetul cu încetul prin elementul de podoabă, ornamentaţie, şi având ca procedeu fie imitaţia naturalistă, fie inspiraţia abstractă, atunci când vrea să semnifice o anumită idee întruchipată într-o formă plastică oarecare.

După ce am studiat în câteva linii generale geneza artelor plastice, pe care am văzut-o originară dintr-o serie de utilităţi practice, cum ar fi arta construcţiei în arhitectură sau elementul magico-religios, din care încetul cu încetul se desprinde un element pur estetic, urmează să intrăm în examinarea diferitelor elemente care compun artele plastice.

III. MATERIALUL

Din aceste elemente, primul care ne preocupă este problema *materialului* din care este făcută o operă de artă. Multă vreme estetica n-a luat în considerare problema materialului, având această convingere că materialul ar aparţine mai degrabă tehnologiei, decât esteticii propriu-zise, adică era considerat că materialul în sine este indiferent concepţiei sau tratării, deci că el nu poate avea o semnificaţie estetică, o accepţiune estetică: în orice material sau la aceleaşi materiale se pot încarna diferite concepţii, diferite tratări tehnice, care acelea şi, ni punctele de vedere ce trebuie să intereseze pe esteticieni. În ultimul timp însă această problemă a materialului formează preocuparea multor esteticieni. Dacă n-ar fi, de pildă, decât profesorul Focillon care îi consacră în cartea sa un capitol; de asemenea în majoritatea manualelor de estetică modernă se evidenţiază, ou drept cuvânt, semnificaţia estetică a materialului n.

Mai întâi şi întâi, materialul valorează în opera de artă, *în* opera plastică, prin el însuşi. O carte tipărită pe maculatură nu este tot una cu o carte tipărită pe hârtie japoneză sau pe Papier d'Hollande. O cizelare de artă lucrată într-un metal fin are o valoare anumită. Există aşadar o calitate a materialului care, independent de felul cum este lucrat, reprezintă dacă nu o valoare estetică – fiindcă esteticul începe de acolo unde există o (intenţie, o prefacere tehnică a unui material – dar în orice caz indirect o valoare estetică prin aceea că materialul a ne la

baza lui o serie de valorificări anterior prelucrării artistice; platina, auriri sunt mai iscumpe, argintul mai puţin scump; deci, în valorificarea diferitelor elemente de materiale „există o gradaţie. Această gradaţie nu este estetică, este câteodată economică; materialul scump nu interesează estetica, ci interesează mai ales din punct de vedere economic. De aceea niciodată luxul şi arta din acest punct de vedere n-au fost unul şi acelaşi lucru. Sunt atâţia oameni bogaţi, care îşi îngrămădesc în casă lucruri de tot felul, mobile, bijuterii din materialul cel mai scump; aceasta nu însemnă că aceşti oameni au numaidecât un bun gust. Deci, din acest punct de vedere, există un divorţ între calitatea unui material şi felul său artistic de a fi.

Unde problema materialului începe să intereseze de-a dreptul estetica, este atunci când înregistrăm observaţia aceasta că materialul are o anumită tendinţă specifică, legată de unele stiluri de artă. Materialul – zice Focillon – are o vocaţie formală. Aceasta înseamnă că există materiale, care se potrivesc numai unor moduri de tratare artistică şi nu altora. Materialele se deosebesc între ele prin densitate, culoare, lumină, prin apele pe care le produc etc. aşadar, ele oferă o serie întreagă de rezistenţe sau facilităţi pentru tratarea estetică. De îndată ce materialul a fost lucrat, el nu mai este material natural. Între aurul brut şi cel cizelat nu mai este nicio legătură. Aurul cizelat a devenit altceva decât materialul natural, el este material artistic. Tot aşa marmura sau platina şi lemnul, nu mai sunt elemente directe brute luate din natură, ci constituie o serie de elemente care au fost lucrate şi în care s-a întruchipat o anumită voinţă umană de perfecţiune artistică.

S-ar putea face oarecari obdecţiuni asupra materialului aşa numit volatil pe care-l întrebuinţează desenul; nu este un material propriu-zis, şi se poate desena pe orice şi oricum: o bucată de hârtie şi un creion sunt

suficiente pentru a reda exact orice şi nu este nevoie de un creion deosebit sau de o anumită hârtie cu o anumită semnificaţie. Cu toate acestea şi aci sunt o serie întreagă de potriviri şi nepotriviri de ordin artistic. Watteau obişnuia să-şi facă o serie de desene cu cerneală roşie: sunt celebrele „sanguine" ale sale. Când mai târziu s-a încercat să se facă acelaşi lucru cu o mină de plumb în creion, s-a schimbat semnificaţia desenului, era altceva. Deci, culoarea potrivită roşie pentru un desen şi creionul potrivit pentru alt gen. Aşadar, ordinea aceasta chiar a materialelor uşoare, volatile, din desen, presupune o anumită specificitate, o anumită afinitate şi înrudire a materialului cu o anumită tratare şi un alt material cu o altă tratare.

Acelaşi lucru se poate observa de câte ori vrem să realizăm *o* serie de producţii artistice dintr-un domeniu al cărui material a fost consacrat; este cazul picturilor pe tapetărie sau mozaic. Niciodată mozaicul, chiar dacă avem în vedere superbele mozaicuri de la San Marco, nu va putea da nuanţele de culori ale picturii. Chiar dacă avem în vedere toată bogăţia de broderie a gobelinurilor, nu putem avea acelaşi efect care se poate obţine dintr-o tratare picturală12. Iată deci că este greu de realizat cu alt material, cu mozaic sau cu cerneală roşie sau cu creionul, ceea ce a fost destinat printr-o afinitate naturală, printr-o asociaţie, să fie realizat dintr-un anumit material. Materialul mai oferă şi alt interes: el este mediul prin care trece lumina, el poate deriva şi poate transforma lumina. El poate da atâtea şi atâtea efecte, de la alb la grisy după cum o fâşie luminoasă trece printr-un material mai densr mai puţin dens etc. Deci, la tratări care presupun un anumit grad de lumină, se va întrebuinţa un material, la altele alt material.

Materialul se mai leagă de opera de artă şi prin destinaţia acesteia, adică prin genul pe care această operă

de artă îl întrebuinţează. Nu este vorba numai de o tratare artistică de un anumit gen; de pildă porţelanul poate da naştere la minunate statuete mici, bibelouri, este însă greu de conceput o statuie monumentală, mare făcută din porţelan; tot aşa lemnul se pretează la o anumită tratare sculpturală, dar nu la alta. În chiar felul de a mania un anumit material la acelaşi artist există anumite tabieturi artistice, care pot influenţa întreaga carieră artistică. Este foarte greu de pildă, de a concepe arta picturii în ulei la Rembrandt. Dacă facem abstracţie de aquator-te a lui, chiar uleiul lui este influenţat de cariera sa de gravor; este un pictor de gravuri, după cum pictura lui Michelangelo este o pictură de sculptor şi are într-însa acele elemente de liniar, plastic, relief şi rotunjimi, pe care nicio dată nu le-ar face un pictor, dacă n-ar fi avut în carierea lui o lungă realizare de opere sculpturale sau plastice. Rubens şi Van Dyck amintesc oarecum de ocupaţiile lor în acuarelă şi un critic de artă numeşte paradoxal pe aceşti doi pictori, „aqua realişti în ulei”. Cu toate acestea, ei au ceva din stilul acuarelei, adică din întrebuinţarea materialului cu apă şi nu cu ulei.

Din toate aceste observaţii se poate trage concluzia generală care poate visa chiar la pretenţia de a forma o lege; am numi-o „legea nesubstituţiei materialului”. Materialul nu este „interşanjabil”, el nu se poate substitui, nu poţi pune orice material în locul altuia, decât după acea vocaţie formală de care vorbea Focillon.

Al doilea element în opera plastică este *tema*. Trecem peste acest element, de care ne vom ocupa mai târziu, când va fi vorba de compoziţie; îl vom analiza atunci.

IV. LINIA

Al treilea element este *linia*. Linia, a cărei geneză trebuie găsită – cum spunea Delacroix – într-o prelungire a gestului, – un deget care trage o dâră pe un câmp cu nisip sau pe o pastă moale şi lasă o urmă oarecare, este o

prelungire a gestului nostru, – are la început un sens geometric, dar ia un sens plastic pe măsură ce artele plastice încep să ia un loc în sfera civilizaţiei omeneşti.

Linia este generatoare de forme 13 în trei feluri:

În primul rând, ea creează limite. O formă merită numele acesta nu numai prin ceea ce este ea pozitiv, dar şi prin ceea ce se deosebeşte şi se limitează de alte lucruri, ceea ce o abstractizează, ceea ce o smulge din mediul înconjurător şi îi dă o individualitate aparte. Această individualitate aparte nu se poate obţine decât printr-o serie de graniţe, de frontiere, prin ceea ce am numi un „contur”. Acest contur, care închide într-însul ca un gard forma, îl constituie linia. Această linie poate fi trasă în mod direct ca o limită directă a unei forme, şi poate ieşi dintr-o înşiruire de puncte legate între dânsele şi care formează linia plastică propriu-zisă. Ea poate ieşi însă şi din alte elemente, şi anume dintr-un contrast între umbră şi lumină. Atunci nu mai este insistată, nu mai este o serie de puncte care se leagă şi formează frontiera extremă a unei forme, ci se indică din două medii deosebite, prin contrast: un mediu luminat şi unul obscur formează o linie mai suplă, o linie mai puţin precisă, mai puţin insistată, pentru a închide o zonă de lumină nu o limitează precis de o zonă de întuneric, afară numai dacă contrastul este absolut. Un al treilea generator de forme, din punctul de vedere all liniei şi o a treia geneză a liniei din punct de vedere plastic, este pe calea culorii. O serie întreagă de mase de culori pot crea linii, sau, culori puse unele lângă altele, pot crea diferenţe care se concretizează prin prezenţa liniei14.

Numai că diferitele geneze ale liniei, aşa cum le-am văzut mai sus, formează diferite alte arte şi alte stiluri. În special, esteticianul Wölflin a insistat asupra opoziţiei dintre liniar şi pictural. El a arătat că sunt două feluri de a face artă plastică: unii care insistă asupra liniarului, înţeles în sensul limitei la forme, şi alţii care pictează fără

să aibă această artă a desenului, ei pictează numai din contraste de culori, stilul pictural reiese aşadar din mase care sunt alături, pe când desenul „forma, reies din linii. Pictura este formată din aşezări pe o suprafaţă a diferitelor mase de culori, în timp ce desenul este făcut dintr-o serie de linii. Aceasta nu înseamnă că nu există pictori liniari şi desenatori colorişti15. Sunt o serie de desenatori care întrebuinţează numai alb şi negru, dar le întrebuinţează pictural, nu liniar, adică aşază diferite mase de umbră şi lumină, ca să iasă o serie de linii, după cum există o serie de pictori, care aşază culorile după o serie de diferenţe precise care închid obiectul în frontiere proprii şi creează o pictură liniară.

Lima are, din punct de vedere psihologic, un sens tactil; ea se poate realiza pe cale tactilă. Orbii din naştere pot cunoaşte linia prin pipăit. De cele mai multe ori ea înseamnă *o* anumită direcţie şi o anumită mişcare. Linia în sine are un fel de finalitate, de direcţiune, pe care noi o urmărim de la un capăt la celălalt şi ea este simbolul plastic cel mai indicat pentru a reda senzaţia şi ideea de mişcare. Prin faptul că nod parcurgem o linie de la un capăt la celălalt şi prin aceasta facem o serie de acomodări ale organelor noastre vizuale creăm în însuşi organul perceptiv o senzaţie de mişcare. Dar ea poate să ne dea acest simbol de mişcare prin chiar aspectul ei propriu-zis simbolic, adică prin faptul că linia, metaforic, se îndreaptă către ceva şi că noi urmărim capetele ei, deci urmărim un eventual mobil, care s-ar deplasa pe o traiectorie. De aceea linia are, în afară de un aspect vizual, un aspect cenestezic, muscular; ea, pentru a fi percepută, presupune o serie de mişcări musculare ale capului, care urmăreşte de la un punct la altul, de la început la sfârşit, tot parcursul ei şi prin aceasta creează senzaţia dinamismului şi a mişcării.

Liniile pot fi de două feluri. Constatând toate

(realizările plastice de la început până astăzi, vedem că există linii imitative şi linii geometrice16. Liniile imitative sunt acelea care imită obiecte din natură, sunt când curbe, când drepte, sau *o* urmare, o alternare de linii curbe şi drepte, care caută să imite forma generală a unor obiecte, a corpului omenesc, a animalului, a plantei etc. Apoi sunt o serie de linii simple, care nu sunt imitative după natură, nu au ca scop să reproducă forme existente în viaţă sau în natură, al unui corp omenesc sau al unui obiect oarecare, ci este pur şi simplu aranjarea simplă, prin reducerea unor linii la un centru, la o organicitate centrală, şi care formează un anumit desen geometric. Stilul acesta al desenului geometric este realizat adeseori în artele orientale, în arabescuri, pe când celălalt stil, al liniei imitative, semnificative, este linia desenului propriu-zis, care imită un obiect din natură.

În cazul liniei geometrice, impresia generală pe care o avem e o impresie de închis, de definitiv şi isprăvit, este vorba de o linie statică, care şi-a parcurs destinul, s-a fixat şi care dă o senzaţie de linişte, echilibru; de aceea ea este elementul care compune în genere stilul clasic. Desenul imitativ, luat după un obiect din natură, tocmai pentru că este o alternare de linii curbe şi linii drepte, are un caracter dinamic, de lucru în devenire, în evoluţie, care se poate transforma în permanenţă şi ne dă tocmai de aceea senzaţia mai mult de mişcare. Este o deosebire între stilul clasic de pildă şi stilul gotic. Dacă observăm o biserică de stil roman din Florenţa şi o comparăm cu Notre Dame de Paris, într-o parte avem o serie de desene geometrice care dau impresia unui echilibru stabilit, a unei opere încheiate, pe când dincolo o serie de întretăieri, complicaţii, elemente care se secţionează, se agită, se opresc unele pe altele în complicaţii infinite, imitând anumite forme omeneşti animalice sau plante ce ne dau un aspect complicat, romantic, care formează însăşi esenţa artei

gotice.

Între aceste două stiluri de linii, între linia geometrică şi cea semnificativă sau imitativă, avem două procedee de percepţie. Cum a remarcat în cartea sa Wdrringer, linia geometrică duce la o senzaţie de uscat, de steril şi de precis, adică are toate caracterele unui lucru abstract, ea nu poate fi prinsă decât intuitiv; pe când în cazul liniei celeilalte avem de-a face din punctul de vedere al percepţiei liniei, cu un proces descriptiv succesiv, primind rând pe rând, încetul cu încetul, o linie după alta şi parcurgem toată gama aceasta de cuplări de linii după un proces de transpunere în fiecare dintr-însele pentru a prinde la început forma ultimă, forma unui om sau a unui animal; dincolo este greu de a înţelege o formă geometrică din punct de vedere uman, acolo nu avem un proces de „Einfühlung" de realizat, acolo procesul acesta de linii geometrice apare direct, intuitiv, imediat, el se impune oarecum atenţiunii noastre. De aceea din punct de vedere psihologic ultimele cercetări de psihologie „gestaltistă" au lucrat totdeauna cu linii geometrice. Psihologia formei pretinde că în percepţie avem de-a face cu forme pe care le prindem deodată, adică percepţia noastră din punct de vedere fiziologic este astfel acomodată, încât nu prindem linii izolate dintr-un romb de pildă, ci prindem rombul deodată; nu prindem dintr-un con liniile care îl compun, ci prindem deodată conul. Această abstracţie a unei figuri geometrice într-adevăr este prinsă intuitiv, dar Pierre Janet obseirvă că şcoala „gestaltistă" nu vorbeşte decât de forme geometrice, aceasta tocmai pentru că ei îi vine greu să afirme că o anumită formă umană poate fi prinsă deodată, din contra este prinsă succesiv, printr-un proces de percepţie cum era descris de psihologia veche, până când ajunge la înţelegere, la comprehensiune, adică din punct de vedere estetic la transpunerea în obiect, la acel „Einfühlung", care ne face să percepem şi să ne contopim

în esenţa acelui obiect.

Psihologia formei este aşadar valabilă cât timp avem de-a face cu abstracţii geometrice, dar nu mai este valabilă când avem de-a face cu forme din natură care nu mai sunt compuse dintr-o simplitate de elemente, ce se pot reduce imediat la un desen perceptibil pe cale de intuiţie, ci este vorba de a reconstitui din diferite linii complicate un anumit obiect sau o anumită persoană, care are o semnificaţie şi a cărei semnificaţie şi sens le prindem în actul percepţiei.

Stilul clasic întrebuinţează mai ales linii drepte şi evită pe cât se poate rotunjimile; aceasta mai ales pentru faptul că efortul psihic pe care-l facem pentru a percepe un desen geometric, o linie geometrică este mai mic. Fiind un efort mai uşor, el se satisface mai repede în percepţie; de aci sentimentul de uşurinţă, echilibru, pe care îl avem ori de câte ori percepem o linie geometrică şi din contra, sentimentul de efort, chin, sforţare, pe care-l avem în momentul când percepem un obiect din natură, care este mult mai complicat, compus dintr-o serie întreagă de elemente, fără simplicitatea stilului clasic.

Stilul clasic este şi mai uşor prin aceea că oferă comparaţii între elemente facile: mai întâi paralelismul între linii, care este posibil între linii drepte şi imposibil între linii curbe şi care nu încurcă rând pe rând posibilităţile de percepţie aşa cum se întâmplă la stilul celălalt, bazat pe „Einfühlung” şi pe concepţii complicate. Stilul clasic, tocmai pentru că tinde la un minimum de efort, duce foarte repede la simetrie. Simetria este o economie de forţe, o repetiţie a aceluiaşi motiv în dublu exemplar care ne dă o percepţie mai uşoară. Ea mai are la bază de obicei şi un element fiziologic: este acomodarea organului nostru vizual de a percepe lucrurile după axa verticală; de aceea în simetrie aşezăm lucrurile în mod egal de-o parte şi de alta a unui ax principal; este foarte

rar şi greu de perceput o simetrie orizontală. Toate simetriile sunt verticale, tocmai pentru că ochiul nostru are o axă verticală. În ordinea orizontală este greu de perceput o simetrie, pentru că ochiul nostru nu percepe lucrurile în felul acesta.

Între linia geometrică şi cea clasică este o deosebire ca şi între melodie şi armonie. Melodia, urmează un ton sonor egal, aceeaşi gamă, pe când în armonie avem întretăieri de sunete, producerea simultană de sunete şi percepţia noastră este îngreuiată puţin de simultaneitatea acestor linii melodice, care se combină între ele după o serie întreagă de percepţiuni verticale a sunetelor în armonie. Desenul liniar se detaşează din plastică, adică din sculptură şi arta ornamentaţiei, atunci când în locul elementului senzorial aşezăm un factor asociativ. Pentru a aşeza o figură desenată pe o hârtie, nu este vorba de elemente senzoriale ca în sculpturi sau baso-reliefuri sau în arta ornamentaţiei, adică elemente musculare, vizuale şi tactile, ci este vorba mai ales de un element de asociaţie, un factor asociativ care face desenul pe hârtie în mod abstract după o serie întreagă de elemente memoriale. Am văzut că de obicei copilul nu imită ceea ce este în momentul când desenează, ci ceea ce ştie el despre obiect că este. Deci, abstracţia aceasta asociativă când se realizează desenul, poate să se desprindă în genere din plastică. La această izolare a liniei mai contribuie adeseori şi fenomenul de înrămare, fie că este vorba de o ramă propriu-zisă, care constituie linia de frontieră mai accentuată decât însăşi linia desenului propriu-zisă, fie că este aşezată pe un perete şi acest perete el însuşi formează o ramă faţă de încăperea în care este aşezat tabloul.

Lipps deosebeşte încă două linii estetice: linia liberă şi linia constrânsă. După dâmsul, există o linie care are un elan, o linie care se avântă, în sensul că nu întâlneşte

niciun obstacol; şi există o linie frântă, care are obstacole, o linie oprită în mod mecanic, o linie care ar avea închisă înăuntrul ei un ordin pe care trebuie să-l respecte, ar fi docilă, servilă faţă de o influenţă exterioară. De exemplu, o linie tăiată, chinuită, o linie complicată, este o linie urâtă, fiindcă are într-însa un sentiment de mecanism frânt, mecanism oprit; ea nu imită, nu memorează poziţia directă a vieţii. Pe când o linie largă, care nu se opreşte, linia valurilor mării sau a valurilor unui lan de grâu în bătaia vântului, este mai uşoară de înţeles de noi şi ne dă senzaţia aceasta de libertate, de desfăşurare fără niciun fel de oprire, fără niciun fel de sclavie a unei desfăşurări faţă de un anumit ordin dat. În această distincţie a lui Lipps este ceva din definiţia „graţiei”.

Graţia este mai ales – cum spune Spencer – o economie de forţe şi de eforturi. În graţie este utilizarea unui randament maxim cu un minimum de mijloace. Ori de câte ori un lucru e făcut printr-o risipă, dintr-o acumulare de mijloace prea multe pentru a da un efect mic, dintr-o acumulare de eforturi prea mari, care duce la un rezultat minimal, nu putem obţine senzaţia graţiei. Din contra, când avem un efect important care este obţinut numai cu câteva mijloace simple, dar care au fost perfect întrebuinţate, avem tocmai senzaţia aceea de graţie. Elanul unei antilope care sare un şanţ nu ne dă senzaţia sforţării, a încordării, ci din contra mişcarea decurge liber, este o mişcare ce se desfăşoară fără niciun fel de încordare şi în această privinţă căpătăm sentimentul de graţie. Din contră, o opintire grea şi penibilă, este totdeauna dizgraţioasă, fiindcă este un mecanism oprit, cum spune Lipps, în desfăşurarea lui, este o formă de linie care nu şi-a atins scopul în sine 17.

Ne-am ocupat de problema semnificaţiei liniei, luată ca suport al mişcării. Lipps, în tratatul său de estetică, în care preocuparea dominantă este de a explica o serie

întreagă de subtilităţi din acestea, arată cum procesul de simpatie simbolică este prezent chiar în cazul formei moarte din natură, în care noi trebuie să introducem un anumit principiu de viaţă pentru a găsi un motiv de simpatie sau de antipatie: el găseşte că linia, ca semnificaţie, arată două lucruri – întâi mişcare, ea este văzută sub prisma unui mobil, care parcurge o traiectorie şi deci dă senzaţia de mişcare; şi, în al doilea rând, din această senzaţie de mişcare poate ieşi o a doua caracteristică, senzaţia de libertate sau constrângere. În cazul unei linii simple s-ar putea pune problema mişcării din punct de vedere mecanic, însă Lipps, refuză acestui purnot de vedere o semnificaţie estetică. El crede că o simplă direcţie mecanică nu poate da o senzaţie estetică, până când nu este verificată, până nu este înviată de un punct de vedere uman sau al vieţii în general, şi laoeist punct de vedere este în legătură cu elanul, cu forma pe care linia o ia pentru a-şi duce mai departe sensul ei.

Pe această linie se pot prezenta o serie de accidente. Linia poate fi frântă la un moment dat, ea poate fi strâmbată şi oprită. Atunci, ea ne dă acel efect de sforţare, penibilă, de opintire, care înseamnă totdeauna o risipă de forţe, o lipsă de economie în legătură cu aspectul de graţie sau dizgraţie al acestei linii. O asemenea linie frântă, întortocheată sau o linie oprită în mersul ei de alte linii care formează obstacole peste dânsa, ar opri senzaţia de mişcare şi în acelaşi timp senzaţia de graţie, de mişcare liberă. În legătură cu această problemă Lipps spune că linia nu poate fi percepută deodată, ea nu este rezultatul urnei intuiţii, deck atunci când ea merge la o formă geometrică, formă care poate fi prinsă deodată. Atâta vreme însă cât ea se încurcă într-o serie de detalii complicate şi se amestecă în ea influenţa altor linii, ea trebuie să fie prinsă cu un proces succesiv de cunoaştere lentă, care ne duce la simpatia simbolică, la acel

Einfühlung. Dar raporturile dintre linii nu duc numaidecât la o senzaţie de mişcare. Ele pot să ducă la o senzaţie de «inerţie, de greutate şi atunci avem acele desene care apar în special pe obiecte decorative, coafuri, stofe, care sunt dezagreabile, fiindcă sunt întortocheate, nu dau impresia economiei şi sunt complet lipsite de graţie.

Raporturile dintre linii între ele tind către un alt aspect, anume către intuiţia de forme. Asupra raporturilor dintre linii din punct de vedere estetic s-a speculat de-a lungul veacurilor. Nu numai că antichitatea greacă cunoaşte o serie de raporturi din punct de vedere arhitectonic, dar în tot decursul evului mediu s-au scris diferite tratate, în special cel de pictură al lui Leonardo da Vinci, unde formele acestea căpătau un aspect magic, uneori li se aplică principiul pitagorician al numerelor: după cum în muzică s-a putut găsi că intervalele între sunete erau exprimabile printr-un anumit raport matematic, tot aşa liniile între ele pot forma o serie de raporturi de ordin matematic, exprimabile prin cifre. O carte a unui român, Costescu-Ghica18, a tratat din punct de vedere matematic raporturile existente între diferitele linii. El a examinat teoriile medievale şi cele mai noi şi a tras dintr-însele concluziile matematice asupra raporturilor dintre linii, din punct de vedere estetic, din punct de vedere al proporţiei etc. Nu vom repeta aci aceste teorii, pe care de altfel vom, avea să le întâlnim din nou la capitolul „proporţiei”. Aci însă trebuie să venim asupra altui punct de vedere.

Raportul între linii n-a fost fixat numai pe cale matematică, n-a fost numai obiectul unor speculaţii de ordin gratuit, ci în timpurile mai recente el a fost examinat, începând cu Rechner şi Wundt, în laborator, pe cale de teste, anchete statistice. Astăzi raporturile dintre linii formează una din experienţele cele mai curente care se pot face într-un laborator de psihologie experimentală.

Ştiţi cum proceda Fechner: el făcea triunghiuri, pătrate, linii tăiate de alte linii, şi le prezenta unui grup de studenţi, care se pronunţau asupra figurilor care le plac mai mult. Totaliza răspunsurile, forma între ele diferiţi coeficienţi şi figurile care întruneau un procent majoritar erau declarate, oarecum democratic, ca figurile cele mai indicate pentru – a fi reţinute şi declarate ca frumoase. În felul acesta Fechner a reuşit să obţină o verificare a unei reguli, care din antichitate până astăzi a dominat mereu raportul estetic între linii, anume acea faimoasă „secţiune de aur" prin care se satisface raportul dintre multiplicitate şi unitate. Dacă un lucru este repetat uniform, de exemplu o serie de linii repetă acelaşi motiv, el riscă să producă o senzaţie de monotonie. Dacă liniile se întretaie în mod anarhic, ele reuşesc să creeze o senzaţie de dezordine, de haos, de anarhie. Deci, idealul ar fi de a putea utiliza varietatea, dar în acelaşi timp şi unitatea, adică principiul varietăţii de unitate, în care se repetă oarecum matematic, un leit-motiv plastic, dar care totuşi este destul de variat pentru a nu plictisi prin monotonie.

Acest principiu era principiul după care o figură de ordinea dreptunghiului ar avea într-însa o latură de un metru şi alta de 1, 16 m, deci o latură ar fi puţin mai mare decât cealaltă, căci dacă ar fi vorba de un pătrat perfect, ar fi o monotonie, iar dacă ar fi toate laturile inegale între ele n-am putea prinde într-însa niciun principiu de unitate. Şi atunci, satisfăcând deodată şi principiul unităţii şi principiul varietăţii, se poate obţine această secţiune de aur, acest raport de 1/1, 16, care ne dă raportul cel mai indicat de întretăiere a liniilor.

S-au obiectat la această experienţă o serie întreagă de dificultăţi, printre care mai ales aceea că în genere orice element estetic, orice raport între linii, nu este un raport valabil în sine ca valoare estetică, ci este în general rezultatul gustului unui anumit timp, adică a unui tip de

cultură: nouă ne place raportul acesta în care şi unitatea şi varietatea sunt satisfăcute într-o măsură potrivită, dar dacă privim diferite arte, artele primitivilor, arabescurile diferitelor decoraţii murale din moschei, arta indiană, arta chineză sau japoneză, vedem că o serie întreagă de alte principii sunt la bază. Deci ceea ce se poate exprima la un moment dat pe cale experimentală, prin această statistică cu ajutorul testelor şi anchetelor, nu este deck de a stabili cel mult gustul unui timp, preferinţa sau predilecţia pe care o serie de oameni dintr-o anumită epocă o arată pentru o formă sau alta. S-a obiectat apoi că în fond psihologia experimentală arată cel mult raporturi extrem de simple. De îndată ce este vorba de raporturi mai complicate, ele nu pot fi verificate pe cale experimentală, fiindcă se întretaie, se concurează de o serie de factori asociativi care ies din componenţa sufletului nostru şi care ne dau preferinţe individuale foarte variabile. Ceea ce este valabil pentru o experienţă cu totul elementară aplicată doar la figuri geometrice simple, n-ar putea fi aplicat la figuri complicate, în care structurile estetice şi plastice mai importante ar scăpa acestor aprecieri care se pot face pe cale statistică şi matematică. Dar nu e mai puţin adevărat că experienţa în acest caz a reuşit să verifice, – şi acesta este de obicei tot rolul experienţelor, ele nu inventează nimic, ele nu sunt decât confirmări ale unor adevăruri care vin, fie pe cale raţională, fie pe cale intuitivă, – să realizeze o confirmare a punctului de vedere care s-sa menţinut din antichitate până azi, a faimosului principiu al varietăţii în multiplicitate.

Tot în legătură cu problema liniilor se pune şi problema *stilurilor închise* şi *stilurilor deschise*, problemă care a fost relevată pentru prima oară de Wölflin, care analizează o serie întreagă de concepte fundamentale în istoria artelor plastice» Am vorbit în lecţia precedentă despre deosebirea dintre „pictural” şi „liniar”. Trebuie să

amintim astăzi de un alt tip de stil anume ceea ce numeşte el „stil deschis” şi „stil închis”; sau „stil tectonic” şi „stil atectonic”. Este vorba de felul cum este compus un tablou, o statuie, o clădire arhitectonică. Ea poate fi compusă dintr-o serie de linii, care se grupează direct şi regulat în jurul unei axe sau unei linii centrale, ce formează scheletul fundamental. Această compoziţie strictă se limitează oarecum lateral şi constituie un organism bine precizat, bine definit, un organism tectonic. În alte opere, organizaţia aceasta interioară, plastică sau picturală, nu se mai face după raportarea la o serie de axe fundamentale, care leagă totul într-o anumită organicitate, ci este vorba de elemente care se determină oarecum vag, confuz, fără să fie legate de principii de simetrie, proporţie strictă sau în orice caz fără raportare la o serie de linii dominante, care formează tipul principal al operei.

Iată de pildă o pictură de Rembrandt: această pictură este, ca şi psihologia unui erou de Dostoievski, o psihologie de clar-obsour, de semiwnsistare, semiprecizare, în care imaginaţia joacă asupra lipsei de contur exterior şi asupra lipsei de organizaţie interioară a bucăţii. Se pot suprima o serie de lucruri întrucât opera nu ne invită la o imagine de o precizie deosebită. Ea are hotare care sunt fluide, care pot fi schimbătoare, care în orice caz nu formează, între dânsa şi lumea exterioară din punctul unde ea se termină şi din ceea ce încetează de a mai fi ea ca obiect, o frontieră precisă care interzice orice fel de imixtiune în această operă. Această lipsă de precizie, de contur, care nu este chiar ceea ce deosebea Wölflin, adică o deosebire ca între liniar şi pictural este deosebirea între organizarea unui lucru care, intern, se ţine într-o formă isprăvită, definitivă, şi între o operă plastică mai mult sau mai puţin în devenire. La Rembrandt, contururile ultime nu sunt precizate şi parcă ar fi un haos de lumină şi întuneric în care lucrurile sunt puse, fără însă a se putea vedea ce

există într-însele. Sau, în pictura mai recentă a lui E. Carrière, nimic nu pune capăt imaginaţiei noastre, ci din contra, o exercită, fără ca autorul să ne silească la o anumită viziune precisă. În general, arta aceasta se poate deosebi perfect în două tipuri foarte clar reprezentate în toată istoria picturii, arhitecturii şi sculpturii, formând două tipuri de stiluri, două vocaţii de a trata materia artistică, deci două feluri de a putea înlănţui între dânsele aspectul liniar sau neliniar al existenţei.

La aceasta, spaţiul utilizat de artist joacă un rol deosebit, şi Focillon avea dreptate când deosebea între *spaţiu-limită şi spaţin-mediu*. Spaţiul-limită este cel făcut din desenul graniţă, desenul care sfârşeşte conturul unei opere. El are ca rol să insiste asupra punctului unde o operă nu mai este ea, adică unde o operă îşi încetează individualitatea ei distinctive de restul obiectelor sau a mediului în care trăieşte. Există însă la alte opere, spaţiul-mediu, spaţiul-atmosferă, adică opera nu mai este definită acolo unde se sfârşeşte ci este oarecum cufundată; ca un obiect pe care-l băgăm în apă, aşa este opera băgată în ambianţa ei, fără să se precizeze unde se sfârşeşte. Deci, noţiunea de spaţiu în plastică poate servi, fie pentru a delimita printr-un desen oarecare, printr-o formă, o operă de altă operă sau de mediul în care este prezentată, fie pentru a strânge opera într-însul, înglobând-o, după cum într-un vas cu apă, într-un aquarium, peştii sunt cufundaţi în acest spaţiu.

Liniile dau forme de suprafaţă, de întindere şi apoi dau forme de volum, prin complicarea cu cea de-a treia dimensiune a spaţiului, adică cu *adâncimea*, care poate fi reprezentată plastic, fie prin *relief*, fie prin *perspectivă*.

Din punctul de vedere al perspectivei, ea se formează, genetic, în desenul copilului, abia către 10 ani. Încercările de compoziţie ale copilului au câteodată greşeli de perspectivă notorii: ele prezintă mic un lucru foarte

apropiat şi mare unul foíante depărtat; este u-n mod rudimentar de a manipula perspectiva. Abia către 10 ani copilul începe să prindă valorile juste, exacte ale perspectivei. Perspectiva poate uza de două procedee pentru a se face vizibilă într-o operă de artă: întâi printr-o deosebire de volum; în raport cu distanţa faţă de observator, lucrul apropiat se prezintă mare, cel depărtat mic. Dar în afară de acest artificiu cantitativ, perspectiva mai poate fi arătată într-un tablou sau o operă de arhitectură nu numai prin micimea sau mărimea lucrurilor în raport cu distanţa la observator, dar cu claritatea sau neclaritatea lor. Lucrurile îndepărtate pot avea un desen mai puţin insistat, după cum ochiul nostru nu poate percepe la distanţă pe un câmp lucruri îndepărtate, în schimb lucrurile apropiate sunt bine desenate, bine conturate şi apar clar. Perspectiva poate uza aşadar nu numai prin deosebiri cantitative, dar şi de deosebirile de claritate sau neclaritate, de insistare şi neinsistare, care sunt caracteristice viziunii noastre la o distanţă mai mare sau mai

Problema perspectivei din toate timpurile şi în toate artele a fost aceea de a găsi punctul vizual maxim în distanţa dintre obiect şi cel care îl percepe. Aceasta a variat însă, după diferitele tipuri şi mai ales după diferitele stiluri şi popoare. În genere este o anumită confuzie, pentru că dacă tablourile erau lipsite de adâncime, dacă anumite gravuri japoneze sunt lipsite de perspectivă, în acelaşi timp cei care contemplau în acel moment găseau că ele aveau o perspectivă mai adâncă decât toate artificiile pe care le întrebuinţăm noi astăzi în tablourile cu un fond adânc; este deci o chestiune de acomodare a ochiului şi o chestiune de câteva artificii care indică această perspectivă, adică o problemă de găsire a punctului vizual maxim.

Această – convenţie variază de la o epocă la alta şi

formează un anumit stil al percepţiei spaţiului în diferitele plastici pentru diferite epoci sau diferite popoare 19. Repet, dacă un vechi egiptean ar fi adus astăzi şi pus în faţa unui tablou de Chavannes, el ar rămâne mirat găsind că nu există perspectivă. În schimb noi când privim un tablou japonez, avem impresia că lucrurile participă unele la altele, că nu sunt înşirate în adâncime şi că parcă ar fi toate situate pe acelaşi plan, ca în desenul naiv al unui copil care nu cunoaşte încă perspectiva.

Este ceva care ţine de anumite reguli ale perspectivei, după cum sunt călăuzite şi diferitele sisteme şi moduri muzicale în raport cu anumite game. Noi avem gama diatónica, compusă dintr-un număr de tonuri şi semitonuri. Dar există o serie de popoare care au gama cu 24 de tonuri şi altele care au şi sferturi de tonuri; sunt sisteme muzicale care tratează materia muzicală raportată la sistemul iniţial pe care îl preconizează. Tot aşa este şi în materie de perspectivă: avem o serie de moduri de a prezenta perspectiva, care poate fi percepută sau nu de alte organe vizuale din alte epoci sau alte secole. Nu putem rezolva problema exactă a perspectivei nici măcar cu arta fotografică, pentru că şi în fotografie sunt atâtea greşeli, când o persoană iese cu cap imens cu picioare mari etc. care nu pot să fie raportate la restul tabloului. Totul este aşadar un anumit mod de a privi un lucru şi de a situa în raport cu el artificiile şi modurile de perspectivă, care îl fac mai adânc sau mai puţin adânc.

Iată, de pildă, tendinţele artei moderne: arta modernă, pentru a putea ridica efectele de ordin coloristic, în special de la impresionişti încoace, şi câteodată chiar o anumită pregnanţă a artei de suprafaţă, de plan, neglijează pe cât poate perspectiva; veţi găsi în tablourile unui Honder20 sau Pu vis de Ghavannes că aproape nici nu există perspectivă, fiindcă tablourile cu adâncime trebuie să sacrifice din pregnanţa culorii. Culoarea iese din efecte

de suprafaţă. Din moment ce introducem efecte de adâncime, înlăturăm un concurent care atrage atenţia şi o distrage de la o anumită prezentare strălucită a artei de suprafaţă. De aceea arta modernă a sacrificat întrucâtva perspectiva după cum arta Florentinelor o sacrificase la fel. Iar dacă privim o serie de peisagişti olandezi vedem cum adâncimea este preocuparea esenţială a artistului, dar în schimb efectele care ies din strălucirea suprafeţelor planelor şi din tratarea specială a culorii, sunt lăsate pe planul al doilea.

În genere formele de suprafaţă sau de volum sunt date ochiului nostru şi percepute câteodată intuitiv, direct, câteodată discursiv. Aci se pune problema ridicată de şcoala psihologică numită „gestalfcistă", după care organul nostru vizual prinde forma deodată, în întregimea ei şi nu în diferitele părţi succesive. Vechea psihologie asociaţionistă credea că percepţia se compune dintr-o serie de percepţii succesive şi că, atunci când percepem de pildă corpul unui om, vedem întâi capul, apoi trupul, picioarele, fiecare rând pe rând. Psihologia „gestaltistăpretinde că acestea toate sunt prinse deodată şi apoi despărţim diferitele părţi componente. Semnificaţia acestei observaţii este interesantă, însă ea trebuie redusă, – şi în această privinţă Estetica aduce Psihologiei un aport foarte important, – la deosebirea pe care o făcea Wörringer între percepţia prin Einfühlung şi percepţia abstractă. Gestaltistul este în situaţia de a prinde întotdeauna desene geometrice, dar el nu poate prinde figuri omeneşti mai complicate, decât după un – proces oarecare de întârziere, în care deosebeşte înăuntrul unui corp sau unui obiect complicat al naturii, mai multe figuri şi apoi prinde desenul total final. Aşadar, în cazul de desenare simplă geometrică are dreptate: este un proces total, nu este un proces succesiv de părţi care formează un mozaic, o sumă de elemente. Însă când contemplăm o serie de forme

complicate, care prezintă de pildă un corp omenesc, este nevoie ca o serie de adaptări succesive şi oarecum întârziate, să poată prinde câteva raporturi, pentru a putea determina desenul final al acestui obiect. Este procesul descris de Lipps, în diferitele dibuiri, tatonări succesive, nu în prinderea aceea intuitivă pe care o descriu de obicei „gestaltiştii 4.

Tot în legătură cu această trecere de la arta liniilor de suprafaţă la arta liniilor de volum, se pune şi chestiunea diferitelor stiluri ale spaţiului: Spaţiul poate fi utilizat în arta plastică în diferite moduri şi de aceea el dă naştere la o serie întreagă de procedee. Focillon observă că avem de-a face în artele plastice cu cel puţin trei forme de spaţiu: *spaţiu ornamental*, *spaţiu scenic* şi *spaţiu cartografic*.

Într-o bună parte din picturile antichităţii sau din picturile primitivilor flamanzi şi germani, spaţiul serveşte pentru a fi decorat. Este vorba de o persoană care se găseşte în primul plan, dar în jurul căreia o serie de obiecte sunt puse pentru a constitui desene şi culori deosebite, pentru a face o anumită ornamentaţie tabloului. Acolo este evident că spaţiul are rostul de a decora tabloul, de a face dintr-însul un anumit obiect de ornamentaţie. Aşa sunt figurile, desenele geometrice, culorile care sunt puse la mobile, o serie de veşminte azvârlite pe mobile sau puse pe perne, arată că spaţiul urmăreşte în primul rând să decoreze: este un spaţiu decorativ sau ornamental.

Mai târziu, de pildă la Giotto, persoanele puse într-un tablou pe primul plan nu au rost decorativ. Ele parcă sunt puse pe o scenă de teatru pentru a juca un rol oarecare. Spaţiul serveşte acolo pentru a găsi o anumită distribuţie a persoanelor şi o anumită legătură între dânsele. Este spaţiul scenic, aşa numit de Foeillon, în sensul spaţiului teatral: persoanele au aceeaşi poziţie şi semnificaţie ca şi cum ar fi aşezate pe o scenă oarecare.

În fine, în alte tablouri vedem persoanele aranjate

într-un interior, în fundul casei este deschisă o fereastră şi pe fereastră se vede un peisaj, sau sunt aşezate pe o câmpie şi în fund se vede o grădină, o livadă, un peisaj de munte, de mare, în care spaţiul se desfăşoară ca şi cum s-ar desfăşura pe o hartă întreagă. Este un spaţiu care nu mai serveşte ca decoraţie, nici pentru a prezenta scenic, dramatic, o serie de persoane, ci este un spaţiu care are aproape o semnificaţie geografică, care se întinde ca pe o hartă şi dă un anumit aspect, aşa cum ar fi văzut de pildă dintr-un avion care ar zbura deasupra unei câmpii. El utilizează în primul rând perspectiva.

Iată deci trei moduri de a trata spaţiul, care conţin şi trei moduri de a trata perspectiva, pentru că în cazul spaţiului ornamental şi cel scenic este vorba de o adâncime foarte redusă, este vorba aproape de o pictură de suprafaţă plană, iar în caziil spaţiului cartografie din contra este vorba de un spaţiu adânc, care tratează în primul rând perspectiva cu toate detaliile ei şi în care reuşeşte să moduleze o serie de detalii dintr-un peisaj, în raport cu personajele puse în primul plan.

Acestea sunt câteva elemente, care trebuie reţinute în legătură cu estetica liniilor şi formelor sau întretăierilor de linii.

VI. CULOAREA ŞI LUMINA

Urmând o normă de complexitate crescândă, ar trebui să începem a studia înfăţişările şi determinările estetice ale volumelor şi reliefelor. Dar acestea nu pot fi studiate fără ca în prealabil să fie cercetate alte două elemente estetice, de estetică plastică şi care sunt: culoarea şi lumina.

Am văzut că linia poate fi ea însăşi o înşir are de puncte care determină o limită, o frontieră a unei forme, dar ea poate fi determinată la rândul ei de contraste de lumină şi umbră sau de mase de culori. Deci pentru a putea studia însăşi complicaţiile liniei în spaţiul cu trei

dimensiuni, va trebui să aruncăm o privire generală asupra modalităţilor estetice ale culorii şi luminii. Toată istoria picturii în general nu este altceva decât o luptă, o ciocnire între hegemonie, când a liniei, când a culorii, când a luminii. Aceste trei elemente îşi împart râind pe rând preponderenţa în diferitele stiluri, şcoli şi curente şi formează tot felul de combinaţii estetice, după cerinţele gustului într-o anumită epocă dată. Am vorbit aci deseori despre deosebirea între pictural şi liniar, pe care o stabileşte Wölflin ca unul din conceptele fundamentale ale istoriei artelor. Vom vedea că alte determinări şi alte opoziţii estetice se pot constata, între culoare şi lumină şi că există şi aci o serie întreagă de determinări statistice, unele care ţin de lumină, altele care ţin de culoare.

Lumina trebuie deosebită de culoare. Ea este un grad mai mare sau mai mic de apropiere de obscuritate, de întuneric şi se determină într-o serie de gradaţii care se numesc „valori” în pictură, iar dispoziţia diferitelor mase de lumină şi umbră dă naştere la ceea ce se numeşte „modelajul”. Aşadar nu este vorba de culoarea de albastru, roşu, în ceea ce au ele caracteristic ca culoare, ci mai mult de o apropiere între întuneric şi lumină, între obscuritate şi claritate. Masele acestea de lumină şi umbră dau în general o anumită individualitate lucrurilor, ele creează unul din elementele determinării liniei şi unul din elementele determinării reliefului. Ele au o serie de avantaje şi influenţe spaţiale. În cartea sa asupra elementelor artbei plastice, Cornelius arată că sunt cel puţin două moduri de a determina perspectiva şi alte elemente spaţiale în legătură cu diferite modalităţi ale luminii şi anume, perspectiva poate fi determinată cu ajutorul luminii după depărtarea la care se găseşte un modelaj 21 în raport cu observatorul care este contemplator – este un mod al luminii de a determina anumite dimensiuni spaţiale; un al doilea mod, este

depărtarea la care se găsesc şi deci alteraţiile de valoare, lumină sau umbră, în care se găsesc anumite obiecte sau anumite părţi ale tabloului, în ranort cu o sursă luminoasă, care se găseşte în interiorul tabloului. După cum focarul luminos este situat într-o anumită parte a tabloului, obiectul din partea lui va fi mai luminat, cel mai depărtat mai întunecat, deci adâncimea sau perspectiva este stabilită după cum ele sunt într-un grad mai mare sau mai mic de valoare picturală. După cum sunt mai apropiate sau mai depărtate de un anumit focar, ele vor fi luminate sau întunecate. Iată, în afară de celelalte mijloace liniare de a determina perspectiva, după mijloace, unul în raport cu observatorul, altul în raport cu chiar sursa luminoasă dinăuntrul tabloului.

În ceea ce priveşte raporturile între culoare şi lumină, pe care le constată Wölflin ca alternând aproape regulat nu numai în pictură, dar şi în sculptură, artă decorativă, arhitectură, ele ating un maximum de opoziţie, de conflict, în decursul secolului al XIX-lea. Atunci este marea luptă între desenatori şi colorişti: atunci se găseşte o grupare de gusturi şi tendinţe picturale în jurul a doi mari reprezentanţi, Ingres, care reprezenta desenul liniar, şi Delacroix, care susţinea culoarea. Primul susţinea că ceea ce dă valoarea picturii este desenul. Delacroix dimpotrivă, arată că desenul nu este altceva decât o insistare arbitrară asupra lucrurilor, care reconstituie o individualitate, pe care ele nu o au în fond în realitate şi că această individualitate este prea sistematică şi prea stilizată. Operele stilizate şi sistematizate au aproape întotdeauna acest efect, al unei insistări excesive. În natură adeseori opera liniei determinată de zona de învecinare a umbrei cu lumina, are un contur mai pierdut, mai fluid şi nu aşa de insistat cum îl prezintă în general desenatorii în pictură, pentru că mărginirea lucrurilor este dată deseori de acest joc între lumină şi umbră, care nu

constituie numaidecât o frontieră trasată precis, fixată, ci o frontieră cu mult mai subtilă, volatilă, mult mai fluidă, în care lucrurile se ating unele pe altele, se confundă şi sunt scăldate într-o atmosferă generală de umbră şi lumină care le atenuează limitarea lor generală.

În acelaşi timp procesul acesta de luptă între desenatori şi colorişti se dădea şi dintr-un alt punct de vedere:

Desenatorii sunt atomişti; ei închid realitatea în bucăţi care apoi sunt individualizate brutal, excesiv; ei insistă asupra unei împărţiri a naturii exterioare şi dau tablourilor lor un aspect de analiză excesivă, în timp ce coloriştii, din contra, sunt sintetici, ei nu insistă asupra caracterului individual al unui lucru, al unui colţ din natură, al unui om sau al unui animal, ci ei ne dau ansambluri care se bucură de o anumită atmosferă: ei sunt amatori de ¡sinteză, de influenţă globală, de care tablourile sunt animate în întregimea lor, iar nu în părţi care sunt accentuate excesiv, pe când altele nu formează decât o valoare de opoziţie sau contrast, ca să iasă mai în lumină un anumit aspect insistat. Dacă pictorii desenatori sunt în general pictori ai detaliului, ai individualităţii, pictorii colorişti sunt artişti ai totalităţii, ai grupului întreg de elemente care formează o reprezentare vizuală oarecare 22.

Lupta se dă apoi în istoria picturii, între partizanii luminii şi cei ai culorii. Spuneam adineauri că lumina este gradul de apropiere mai mică sau mai mare între obscur şi luminos sau îndepărtarea, decalajul, de la o linie mijlocie, care ar fi culoarea cenuşie şi care într-o parte ar avea culoarea neagră şi în cealaltă parte ar avea culoarea albă. Lumina trebuie deosebită de culoare, care înseamnă altceva. Este o deosebire ca şi aceea între saturaţia culorii şi calitatea ei. Luminăriştii, – cum îi numeşte Formentin în cartea sa *Maîtres* (*T autrefois*, sunt o achiziţie relativ

recentă a picturii. Pictura la început întrebuinţa linia şi culoarea. La primitivii italieni şi flamanzi, lucrurile sunt colorate însă nu sunt scăldate într-o atmosferă generală de lumină, adică nu lumina este aceea care dă diferitele gradaţii de valoare culorii. Cum această artă era inspirată de la giuvaiergii sau gravori, mu era nevoie ca acesite lucruri să fie contopite într-o atmosferă generală de lumină; erau colorate în ele însele şi fără niciun fel de raport cu o atmosferă luminoasă sau întunecată.

În această privinţă, marea revoluţie din punctul de vedere al luminii a fost introdusă în pictură de Rembrandt. Rembrandt nu este un colorist23. Este un proverb popular, care spune că „Dans la nuit tous les chats sont gris", – ceea ce înseamnă că este adevărat că culoarea este în ¡raport eu o anumită luminozitate. Marea artă a lui Rembrandt este de a fi suprimat variaţiile culorii, putând să obţină din culori de la alb la negru o serie de aspecte în care obscuritatea însăşi are o valoare; obscuritatea parcă ar fi văzută de ochiul unei bufniţe, care în întuneric reuşeşte să creeze o întreagă individualitate a lucrurilor scăldate într-un întuneric relativ, păstrându-şi o individualitate. Marea artă a lui Rembrandt nu este culoarea, nu este desenul, ci gradaţiile şi diferitele subtilităţi ale luminii eterne, scăzute, faimosul clar-obscur din cane ar putea scoate totuşi o serie de efecte picturale. Ceea ce este interesant la el este că ne face, cu mijloace extrem de puţin importante, din punctul de vedere al luminozităţii, să vedem o serie întreagă de lucruri cu mijloace de lumină foarte scăzute şi mai ales cu mijloace de desen şi de culoare aproape lipsite de orice importanţă. Nu se întrebuinţa culoarea prea mult pentru că şi tablourile, din punctul de vedere al păstrării (lor, după un număr de ani îşi pierd tot farmecul coloristic, însă îşi păstrează gradul mai mare sau mai mic de lumină24.

După marea revoluţie rembrandtiană, opoziţia

aceasta între lumină şi culoare s-a făcut din ce în ce mai evidentă, unii pictori specializându-se pentru culori, alţii pentru lumină. Delàcroix, care a fost un mare colorist şi care se opunea desenatorilor şi celor care tratau lumina, adică valorile de la alb la negru, spunea că această lumină este în fond indiferentă într-un tablou, – deoarece, dacă grupăm mase de culori, ne este indiferent dacă ele sunt mai mult sau mai puţin luminate; el spunea: închipuiţi-vă că un pictor ar desena afară, pe o zi mohorâtă fără soare, în care toate lucrurile n-ar avea decât acelaşi grad de lumină; totuşi ele sunt colorate deosebit. Noi putem să colorăm aceste aspecte ale naturii fără să le supunem deloc la variaţiile pe care le introduce gradul de lumină. Totuşi, este evident că ceea ce dă valoare culorii este lumina. Culoarea este scăldată, este întunecată într-o baie imensă de lumină. Dacă reducem treptat lumina, culoarea dispare. Dacă s-ar scădea cu un grad, din punctul de vedere al luminii, tablourile lui Rembrandt s-ar cufunda într-o obscuritate totală.

Deci lumina determină culoarea. Sunt diferite moduri de a prezenta culoarea mai luminat sau mai puţin luminat, făcând uz în primul rând de elementele luminii sau insistând mai mult asupra culorii. Că un minimum de lumină este indispensabil, aceasta este însă evident. Dar că el poate fi scos în evidenţă sau lăsat în umbră, este iarăşi evident, – şi acestea creează două tipuri de stiluri picturale. Delacroix spunea că dacă se pot colora împrejurimile unui lucru, se pot face dintr-însul prin reflex o serie de variaţii coloristice, care dau însăşi valoarea tabloului. Acest lucru infirmă teoria sa însăşi, fiindcă dacă este adevărat că lucrurile îşi împrumută unele de la altele reflexiile lor de culori sau lumină şi că deviază, falsifică, un obiect este falsificat sau deviat după cum este aşezat lângă un alt obiect mai colorat sau mai luminat, apoi aceasta înseamnă că lumina este totuşi indispensabilă. El avea

obiceiul să spună adesea: daţi-mi noroi şi voi – scoate din el o carnaţie rozã de femeie frumoasă, dacă daţi o anumită coloraţie obiectelor dimprejur. Din simpla coloraţie a ambianţei voi scoate această culoare (strălucitoare.

Duelul acesta între colorişti şi luminărişti şi-a ajuns maximul de tensiune către jumătatea veacului trecut, în special prin şcoala impresionistă. Monet, Pissaro, Manet au arătat că se poate face pictură fără desen, fără lumină, numai prin mase de culori; au pus între dânsele, printr-un contrast brutal, diferite culori, pe care nu le mai raportau la o masă generală de lumină. Ei au făcut o pictură lipsită de consistenţă, lipsită de insistare, un fel de gamă cromatică de culori, în care desenul lipsea deci senzaţiile musculare şi tactile de percepţie a picturii erau nule; preconizau o artă pur refcinianã, vizuală, care n-ar avea decât elemente de culoare, care însă n-ar fi raportate la ideea de valoare, adică la gradaţia de la alb la negru 25.

Această pictură exclusiv vizuală, care căuta să îndepărteze pe cât putea – şi reuşise întrucâtva – ÿi desenul şi lumina, obosise către sfârşitul secolului, devenind un fel de pictură fără consistenţă, o pictură de atmosferă, dar nu de insistare, o pictură superficială şi generală, dar nu o pictură de semnificaţie directă a lucrurilor în forma lor. A fost apoi combătută de faimoasa artă cubistă, care nu are altă semnificaţie, decât că este o întoarcere la valoarea spaţială a luminii şi culorii, adică la noţiunea de volum, de formă geometrică, la elemente de spaţiu, în loc de culoare 26. Se pare că astăzi se revine la tendinţa coloristică după tipul impresionismului27, părăsindu-se cubismul şi expresionismul care erau mai ales elemente plastice, nu picturale, arătându-se că toată pictura nu este decât o ponderare între diferite tendinţe, care se alternează regulat în succesiunea lor.

Ca să poată stabili stiluri insistând pe un element în dauna celuilalt, – repet că nu e vorba decât de o tendinţă,

pentru că o artă picturală lipsită total de elementul luminii nu este posibilă, – fenomenul de lumină se găseşte aproape totdeauna inclus în a/ceste elemente. Culoarea ca şi lumina poate avea şi ea valorile ei spaţiale, adică se pot obţine indicaţii şi descrieri de dimensiuni spaţiale fără linii şi fără lumină, numai pur şi simplu alternând mase de culori. Cornelius în cartea sa distinge două feluri de culori, două feluri de noţiuni ale culorii, ceea ce numeşte el culoarea de apariţie şi culoarea locală. Culoarea de apariţie este schimbarea culorii în raport cu reflexul altor obiecte sau altor culori învecinate sau deviaţiile culorii în raport cu lumina. *Culoarea locală* este un fel de structură invariabilă a culorii. De pildă, ori de câte ori va trebui să înfăţişezi iarba, trebuie s-o faci verde; cerul senin va trebui făcut albastru etc. Acest ialb astru şi acest verde rămânea nealterat, indi fier enit de influenţele lucrurilor dimprejur (*Lokal Farben*) *2. Coloraţia de apariţie* poate da valoare spaţială, după cum este mai luminoasă sau mai puţin luminoasă în raport cu altă culoare din tablou. De pildă, dacă lumina unui foc sau o rasă de soare luminează un obiect apropiat, acest obiect apropiat va avea o culoare mai plină de lumină; dacă obiectul este mai îndepărtat, culoarea va fi mai joasă din punctul de vedere al luminii, o culoare mai estompată, mai puţin eclatantă, cum se văd şi în realitate obiectele mai îndepărtate ca făcând parte din gama culorilor şterse.

Urmează să ne ocupăm pe scurt de diferitele proprietăţi ale culorii din punctul de vedere al esteticii, adică să vedem care este valoarea estetică a proprietăţilor culorii. Ga şi alte senzaţii, de pildă acelea auditive sau cele tactile, culoarea are trei proprietăţi: intensitate, calitate şi saturaţie.

Intensitatea este gradul de coloritate cu care se prezintă ceea ce face ca o culoare să fie luminoasă, clară şi deci intensă29. Acest element variază de la epocă la epocă

şi deseori de la popor la popor. Sunt popoare, care au o preferinţă pentru culorile de mare intensitate; şi invers, sunt alte popoare sau alte epoci stilistice, care au preferinţă pentru culorile şterse. Aşa de pildă, pictura baroc-ului era o pictură întunecată, ternă, peisajele erau fără prea multă determinare de lumină, întunecate într-un clar-obscur, în timp ce pictura rococo sau cea impresionistă este o pictură veselă, tinzând către luminozitate, către intensitate mare, către puterea culorii.

Saturaţia este raportul unei culori cu culoarea cenuşie, adică raportul de depărtare de alb sau negru. Se ştie că pictura primitivă sau primele picturi la copii sunt picturi nesaturate; ei iubesc în genere culorile deschise, violente. Pictura primitivă are într-însa ceva aspru, în această juxtapunere de culori prea puternice, deschise, nesaturate. Aceste culori dau deseori în asociaţie, un sentiment de arhaic, grosolan, dar în acelaşi timp pitoresc, vesel şi puternic ca impresie. Din contra, pictura foarte stilizată, foarte civilizată30, tinde către nuanţe, care se apropie de cenuşiu; nu caută să facă efecte. După cum artele decorative sau a costumelor în clasele populare ale ţăranilor31 sau popoarelor primitive au totdeauna culori violente de roşu puternic sau verde, tot aşa şi arta lor, pictura lor se resimte de această nevoie de decoraţiune. Există într-însa un aspect de tinereţe, de prospeţime, de avânt, însă e câteodată lipsită de stilizare, lipsită de aranjament artistic, prezentată în mod crud, aspru, formând o pictură fără prea multă subtilitate, fără prea multe nuanţe, fără prea mult avânt.

În ceea ce priveşte *calitatea* unei culori, adică ceea ce o face să fie verde, roşie sau albastră, variază şi ea după gusturi. Epocile determină care culori le sunt pe plac. Mai întâi, există o modă în materie de culori. Se cunoaşte din evoluţia rapidă şi turmentată a costumului feminin preferinţa, când pentru o culoare, când pentru alta.

Aceleaşi culori se poartă şi în pictură 32: sunt epoci de verde, epoci de roz, epoci de galben etc. De pildă, Tiţian întrebuinţa un purpur foarte puternic. Greco a introdus un anumit verde, un anumit marón şi un anumit violet. Ei au format şcoli, discipoli, au cultivat aceste culori, care la rândul lor sunt în legătură deseori şi cu anumite psihologii etnice. Sunt popoare care iubesc anumite culori; de pildă, în pictura rusească se întâlneşte foarte adesea verdele, care se pare a fi o culoare de predilecţie a popoarelor slave, după cum albastrul se găseşte foarte deseori în pictura şi costumele franceze. Evident, pe măsură ce popoarele înaintează în cultură, gusturile lor devin mai complexe şi nu se pot rezuma la o singură culoare, însă există preferinţe care se leagă de o anumită psihologie a popoarelor.

Calitatea estetică a acestor culori influenţează asupra noastră în mod diferit. Goethe vorbea de acea influenţă senzuală, pe care o au culorile asupra noastră; şi în fond trebuie să ne întrebăm care este motivul pentru care anumite culori ne plac şi pentru ce altele nu, pentru ce unele culori dau o anumită adeziune estetică şi altele nu? întâi şi întâi, trebuie să fie un efect psihologic asupra noastră. Sunt culori care prin influenţa lor provoacă o anumită reacţie nervoasă, care poate fi de o anumită amplitudine şi deci un curent nervos tinzând la excitaţie, la ridicarea tensiunii sufleteşti, după cum există altă serie de culori, care din contra sunt calmante, tind către o lipsă de accelerare a funcţiilor noastre fiziologice, către o tensiune nervoasă scăzută. Experienţe de această natură s-au făcut de mult şi au arătat de exemplu că culoarea de roşu reuşeşte să accelereze ritmul respiraţiei, reuşeşte să accelereze pulsul; influenţa anumitor culori este directă asupra noastră din punct de vedere fiziologic: o suportăm sau nu, după cum ne este agreabilă sau dezagreabilă această stare fiziologică produsă. Se cunoaşte, de pildă,

starea de iritaţie pe care o produce culoarea de roşu asupra taurilor. Probabil că acelaşi lucru se exercită şi asupra naturii omeneşti: sunt culori stimulente şi culori reduse.

O a doua influenţă trebuie să fie de ordin asociativ. Nu este vorba de roşu excitant sau de albastru calmant, care se întrebuinţează la lămpile din sanatoriu unde bolnavilor le sunt utile abajururile albastre sau verzi ca să se odihnească. Nu. Este vorba de felul asociativ cu care legăm noi anumite culori. Roşul – spune Lipps – ne stimulează pentru că este culoarea sângelui, este element de viaţă, de vitalitate, deci roşul îl asociem cu ceea ce este vital, de aceea ne excită, ne stimulează. Verdele este legat cu vegetaţia, sentimentul naturii, culoarea ierbii, a copacilor, deci aduce în sufletul nostru amintirile vacanţei noastre la ţară, umplută de sentimente de pace, linişte, recreaţie şi de aceea indică o relaxare de sentimente. Albastrul este legat de culoarea cerului, sentimentul de seninătate, sufletul nostru se inspiră de la contemplaţia bolţii cereşti, c. Înd are nevoie de seninătate şi deci ori de câte ori vede cineva o asemănare cu bolta cerească, va avea aceeaşi reacţie sentimentală, care este legată de bolta cerească. Trebuie să fie cineva3S, cu siguranţă, care este legat de acest factor asociativ, de care vorbea Fechner, anume că în fiecare impresie estetică este şi ceea ce asociem noi în legătură cu un anumit element dat, câteodată general, altă dată personal, de care totdeauna deviază impresia directă a unei opere de artă asupra noastră.

Mai poate să fie, în al treilea rând, o anumită preferinţă tipologică. Sunt persoane care percep greu o culoare şi percep uşor o altă culoare. Sunt cazurile de daltonism, oameni care nu percep roşu, albastru, verde, deci rămân oarecum inisenisibili la aceste culori. În schimb sunt alţii care percep uşor aceste culori, au o

suprasensibilitate pentru o culoare oarecare şi se lasă uşor influenţaţi de ea.

Culorile între dânsele, îrn combinaţiile lor, formează fel de fel de raporturi. În primul rând, raporturi de contrast. Şcoala impresionistă şi în special Manet, a introdus mari efecte de contrast, adică el nu mai întrebuinţa o gamă intermediară de culori, ci le punea una peste alta, formând o serie de efecte directe. Aceste contraste ne plac din moltive fiziologice, influenţează în bine sau în rău armonia lor. Lipps pretinde că ne plac, pentru că în fiecare act de contrast deosebim în fond un element comun, un element de asemănare; orice contrast este un fel de asemănare adică este asemănarea minimă a lucrurilor care nu sunt identice, dar care fac parte din aceeaşi familie, din aceeaşi categorie. Acest element comun ar fi elementul care influenţează contrastul de culori şi care face să ne placă.

În fond, combinaţiile de culori sunt şi ele supuse variaţiei stilurilor şi epocilor artistice. Arătasem la cursul de anul trecut că disonanţele şi consonanţele sunt creaţii ale epocii respective, după cum terţa sau quarta erau considerate în secolul XII ŞI XIV ca disonanţe şi apoi au fost primite drept consonanţe şi după cum secunda şi séptima au devenit la rândul lor elemente muzicale, tot aşa şi anumite acuplări de culori pot avea efecte agreabile sau dezagreabile. Este o chestiune de deprindere, de preferinţă, de educaţie, pe care marii artişti şi marile capo-d opere o fac publicului prin marile lor revoluţii. În orice caz, ele variază de la epocă la epocă şi ceea ce e considerat nepotrivit într-o epocă, este considerat ca plăcut în alta. Pictura Renaşterii până în secolul XVIII era o pictură de tranziţie: între două culori bruşte se făcea o serie de potriviri şi contrastele se îndulceau oarecum prin aceste culori de tranziţie. Manet vine şi pune una peste alta 84, totuşi ia naştere un anumit efect estetic.

Anta moderna în pictură, ca şi în muzică este mai ales o artă de disonanţe sau o artă de discromie 35, de nepotriviri de culori. Combinaţiile acestea de culori au fost totuşi experimentate în laboratoare din punct de vedere psihologic, şi s-a găsit tot în şcoala lui Wundt că în general între combinaţiile de culori plac combinaţiile care utilizează între ele sau culori foarte apropiate sau culori foarte depărtate. S-au numit aceste două elemente estetice „intervale mari" şi „intervale mici". Intervalele mici plac şi se pare că plac, fiindcă ele amintesc oarecum opera naturii. În natură, totdeauna culorile nu sunt brutale, nu sunt brusc puse una peste alta, ci totdeauna sunt cuprinse culori de tranziţie. Tot ceea ce este element cu care este deprins ochiul nostru ca făcând parte din natură, va fi şi estetic36. Intervalele mari plac pentru două motive; întâi pentru că arată o variaţie şi o independenţă mai mare şi complexitatea elementelor unui tablou; în al doilea rând ne plac – crede Levy Brühl – pentru că ele feresc de imixtiunea culorilor complimentare. Se numesc culori complimentare acele culori care puse împreună dau alb sau cenuşiu. Culorile complimentare pot crea elementul acesta alb sau cenuşiu, care amestecat cu altele ar crea o combinaţie de prea multe elemente, care strică armonia, pe când culorile îndepărtate n-au niciun fel de posibilitate de a crea culori complimentare. Aşa de pildă, culorile extreme de pe discul lui Newton, roşu şi violet, dau între dânsele purpura; verdele nu are o culoare complimentară decât combinat cu purpurul. Sunt o serie de legi de acestea de cromatism, care pot scoate între dânsele efectter tocmai pentru că sunt făcute din culori foarte îndepărtate unele de altele. 37.

Există combinaţii nu numai de două culori, ci şi de trei culori. Sunt aşa numitele „triade". Acest principiu se bazează pe ideea că o culoare *A* şi una *B*, fiecare dintr-însele fiind o legătură armonică cu o culoare *C*, culoarea *C*

este armonică şi cu A şi cu B. La Paul Veronese triada purpur-galben-albastru a dat o serie întreagă de efecte care au rămas celebre. Mai târziu când s-au verificat experimental aceste combinaţii, s-a găsit că triada cea mai desăvârşită – este „roş-verde-violet”. Este din nou o chestie de gust într-o anumită epocă, care face ca legile din acestea etern stabilite prin experienţă, să nu indice altceva decât o anumită preferinţă la un moment dat. Celebrul fizician Oswald care a lăsat o faimoasă „ştiinţă a culorilor” bazată pe legi obiective de combinaţii între ele, n-a făcut decât să arate anumite preferinţe de găsit la un moment dat.

În lecţiile de până acum, deosebeam două capitole: unul care se ocupa de elementele artei plastice şi al doilea care se ocupa cu legile de organizare a acestor elemente în opera plastică propriu-zisă. Din elementele plastice am examinat materialul, linia, planurile sau suprafeţele38, formele şi într-o ultimă lecţie ne-am ocupat despre lumină şi culoare. Ne mai rămân câteva elemente de examinat rapid şi anume: problema volumului, a mişcării şi a compoziţiei şi problema semnificaţiei, a temei operei plastice.

În ce priveşte problema *volumului*, prin analiza făcută diferitelor aspecte ale planurilor sau suprafeţelor, prin elementele studiate relativ la perspectivă, oarecum aceste probleme se găseau întrucâtva rezolvate. Era însă vorba mai mult de planuri care se succedau, care se legau între ele şi care formau o serie de perspective ce puteau fi considerate în acest aspect. Ele putea închide anumite goluri. În noţiunea de volum însă trebuie să ne gândim şi la noţiunea de „plin”, şi de aceea noţiunea de volum poate fi considerată îndeaproape şi analizată ca atare. De ea s-a făcut mare caz în special de la pictura cubistă încoace, majoritatea manualelor şi monografiilor plastice, care se ocupă cu diferenţele diferitelor elemente vorbesc de

aspectul volumelor, raporturile dintre ele, legătura dintre ele, diferitele relaţii în care sunt într-o operă plastică. Este deci un fel de introducere a elementului sculptural în pictură şi plastică în genere, fiindcă în special în sculptură avem de-a face cu volume. De asemenea şi în arhitectură avem de-a face cu volume, însă aci este vorba de volume interne, spre deosebire de sculptură şi pictură unde e vorba de volume externe. Arhitectura se defineşte tocmai prin acest caracter: plecând de la nevoi utilitare, locuinţa, ea a trebuit să închidă un volum într-o serie de pereţi; prin urmare sunt volume care sunt închise înăuntru; când privim o operă arhitectonică dinafară, aceste volume interne nu sunt evidente.

În sculptură din contra, ele sunt evidente, ele ne apar în reliefurile pe care se sprijină scuip tura şi nu conţin nimic intern, închis. Aşadar este vorba în sculptură şi în pictură de acele volume prezentate oarecum exterior în opera de artă. Primul element care ne dă această senzaţie este „modelajul”. Modelajul este obţinerea unei percepţii de relief printr-o anume dozare şi distribuţie a luminii, adică a raporturilor între sumbru şi luminos. Este o anumită repartizare a valorilor, adică a raportur, ilor de lumină de la maximum de obscuritate până la maximum de luminare.

Spaţiul poate crea în acest modelaj o serie întreagă de continuităţi în curburi care formează tocmai relieful. Spuneam altă dată că în special Focillon face deosebirea între spaţiul limită şi spaţiul mediu; spaţiul limită formează frontiere, limitează o formă a unui obiect şi dă caracteristica şi individualitatea ei faţă de forma alăturată, pe când spaţiul mediu este acela care, ca o baie, îneacă pesite tot obiectul într-însa, obiectele sunt cufundate, înecate în această ambianţă omogenă, care este spaţiul mediu. Din punctul de vedere al percepţiei reliefului, spaţiul limită este acela care creează o frontieră precisă,

brutală, care deosebeşte direct obiectul de celălalt. Din contra, spaţiul mediu, acela care închide ca într-o ambianţă omogenă obiectul înăuntru, estompează reliefurile, pierde continuitatea curburilor şi formează un anumit modelaj cu mult mai diluat, mult mai estompat, adică cuprinde o periferie în care lucrurile se degradează încet-încet şi se învecinează prin această pierdere de frontiere în legătură cu celelalte obiecte.

Noţiunea aceasta de volum este introdusă în special în timpurile noastre în pictură, mai întâi de către Cézanne şi apoi de către şcoala cubistă. Cézanne a apărut ca o reacţiune faţă de impresionism. Am arătat că impresionismul n-a făcut decât să elimine tot ceea ce era liniar, tot ce era desen şi să caute a ne da o serie întreagă de impresii retiniene, care se bazau pe plasarea diferitelor mase de culori. Nu era vorba nici de forme precise, nici de tratarea spaţiului în diferite dimensiuni, mici măcar de o stringentă compoziţie a tabloului, ci de o serie de diferite culori, care creau o impresie agreabilă decorativă şi care după dânşii trebuiau să fie singurul scop al picturii. Erau colorişiţii, care creau o anumită confuzie din care voiau să dea impresia de nelămurire, să combată volumul precis, limitele şi spaţiul limită de care vorbeam adineauri. Exista în această privinţă curentul acela numit „pleinairism” în care lumina îneca în mod egal toate tablourile, crea tocmai această ambianţă de spaţiu mediu.

A venit apoi reacţiunea lui Cézanne, revenirea la desen şi la ideea de volum într-iin tablou. Spaţiul era tratat sub forma reliefului întâi, apoi sub forma volumului, înfăţişat în raporturi matematice între ele, şi toată valoarea tabloului nu consta atât în urgia colorisitică, ci mai ales într-un anumit raport quasi-matematic de proporţii între volume, de dispoziţie a acestor mase de volume între ele 39. A venit în fine cubismul, care a insistat şi mai mult asupra acestor revoluţii şi a ajuns până

la ultimele consecinţe care tindeau să facă din pictură o artă foarte apropiată de arhitectură şi să trateze aproape toată vizualitatea numai sub formă de dispoziţii de volume geometrice.

VIII. MIŞCAREA

Alt element al plasticii es, te noţiunea de mişcare. O serie de clasificări închise în tratatele obişnuite de estetică, împart în general artele în arte ale timpului, adică ante succesive, şi arte simultane, ante ale spaţiului, – clasificare pe care am găsit-o insuficientă 40, mai ales din punctul de vedere cane ne preocupă, acela că nu există artă perfectă în acest sens în oare noţiunea de intuiţie, de timp, de succesiune, de ritm, să fie complet absentă, după cum în artele succesive, care se petrec într-o durată oarecare, sunt o serie de momente prezente, care înseamnă un fel de prezent simultan, care este foarte asemănător cu percepţia directă a unei opere plastice propriu-zise.

Numai că pictura, sculptura, arhitectura mu sunt prinse într-o formă deodată dată dar deseori ele se completează printr-o serie de elemente succesive, care formează integralitatea percepţiei, orice ar spune şcoala „gestaltistă” şi formalistă în această privinţă. Aşadar este greu de perceput simultan pur o operă plastică sau o operă de artă, chiar înfăţişată spaţial într-o dimensiune simultană.

Dar este greu de admis această clasificare a artelor în arte succesive şi arte de spaţiu, şi pentru faptul că şi artele plastice şi arhitectura, pictura, ¡sculptura, conţin în ele totdeauna mişcare de ritm. Este foarte greu ca *ritmul* să fie exclus din artele plastice. El se înfăţişează printr-o serie de repeltiţii a unor motive care apar în câmpul compoziţiei sau tabloului, fie în factura plastică a statuii, fie în motivul arhitectonic, motiv care repetat ne dă ¡tocmai alternaţia aceea caracteristică oricărei percepţii

de ritm.

Dar mai este şi altceva: în general, orice operă plastică cuprinde o alternare de concaviitate şi convexitate. Forme convexe şi concave se alternează unele peste altele, se suprapun şi prin aceasta formează o înşirare ritmică. În acelaşi timp, într-o curbă oarecare pe care o cuprinde în plastică, fie reprezentarea unui corp, fie în pictură o anumită rotunzime dintr-un nud sau dintr-un peisaj, în această curbură există o serie de raporturi mai mult sau mai puţin numerice ale diferitelor părţi ale curbei, raportate la o anumită axă – noţiuni de simetrie care nu sunt decât raportaţii41 şi reprezentări ale formelor plastice sub un anumit aspect de ritm. Iastă deci că este greu de eliminat ritmul din artele plastice. Din moment ce toate liniile se repartizează în jurul unei axe, ele formează figuri care se repetă sau accente care se pun pe anumite părţi ale figurii şi care percepute, ne dau senzaţia unei alternaţii între două motive sau două accente, ceea ce este însăşi noţiunea de ritm. În muzică ritmul este determinat, fie de alternarea unor anumite răstimpuri, a unor anumite durate sau anumitor intensităţi ale sunetului, după cum în artele plastice el este dat de raportaţia celorlalte linii secundare la o axă centrală faţă de care se distribuie.

Aşadar vom deosebi în noţiunea de mişcare aantelor plastice, două elemente: un prim element este axa centrală faţă de care celelalte linii se aşază; această axă poate fi o simplă linie dreaptă, adesea însă poate fi o linie sinuoasă, care în continuitatea ei desparte diferitele mase de lumini, de culori şi de linii; acest arabesc este o linie sinuoasă care se întinde de la un anumit punct la altul al operei şi care formează oarecum coloana vertebrală, punctul central în jurul căruia se dispun toate celelalte linii; ea parcurge un anumit drum şi are o serie de opriri acolo unde această linie îşi schimbă direcţia.

Al doilea element care dă senzaţia de mişcare este

ceea ce se numeşte „linia de forţă”. În jurul acestui arabesc sunt o serie întreagă de linii, care sunt oarecum altrase, după cum într-un câmp magnetic se atrag o serie de forţe. În jurul acestui arabesc central liniile de forţă merg către un anumit centru, care implică o noţiune de forţă, care e dată de atingerea axei centrale pe care o formează linia sinuoasă a arabescului.

În fine, ritmul general se dă printr-o accentuare a diferitelor linii, printr-o repartizare a lor, fie sub o formă de accentuare asimetrică, dar păstrând anumite reguli şi care ne dau nouă, contemplatorilor, această senzaţie că este inclusă în operă o anumită mişcare, – mişcare care nu este numai a obiectului desenat, fiindcă adeseori avem de-a face cu obicrte inerte, dar este mişcarea interioară a artistului, dinamismul său temperamental, care, vibrând în faţa unui anumit obiect, se înscrie în aceste linii de forţă şi aceste arabescuri care formează întreaga mişcare de dinamism a operei de artă, tocmai pentru că această mişcare sufletească este aceea care este transmisă în liniile de forţă care formează opera de artă.

Este evident că nu în toate şcolile şi în toate epocile moţiunea de mişcare în plastică a fost la fel de prezentă. În clasicism ea este cu mult mai închisă. Arabescurile sinuoase, care formează axul central al mişcării, sunt reduse; liniile de forţă sunt mult mai mici, ele au un elan mai mic în felul cum se raportează la axul central, sunt potolite, inhibate, oprite în vibraţiile lor, pentru ca odată cu evoluţia plasticii aceste noţiuni de ritm şi de mişcare să apară cu mult mai evidente la romantici şi în special la Delacroix, în corpurile sale nervoase, convulsionate, mişcate de un dinamism care adesea le agită, pentru ca în timpurile noastre să capete o serie întreagă de linii de forţă foarte complicate, care ine transmit direct o vibraţie specială, care este însăşi noţiunea de mişcare caracteristică artei moderne.

Toate aceste elemente, volum, plan, linie, lumină, culoare, mişcare, se împreunează la un loc ca să formeze opera de artă, opera plastică, operă care utilizează aceste elemente printr-un anumit procedeu, care este compoziţia.

IX. COMPOZIŢIA

Compoziţia este repartiţia şi utilizarea raţională ritmică a elementelor plastice într-un câmp de tratare, fie el pictural, fie sculptural. Pictorul şi teoreticianul plastic Lhote 42 într-um tratat al său asupra peisajului, arată că în fiecare compoziţie sunt două feluri de elemente: unele elemente sunt excedente, ele stimulând elanul nostru sufletesc; altele din contra sunt elemente calme, potolite, elemente care ne împacă, ne calmează. De pildă, o bucată de hârtie mototolită după ce o desfacem şi o privim, conţine un asemenea hao! s de linii, îndat nu găisim niciun fel de direcţie a lor, niciun fel de finalitate; aceste linii sunt excedente şi provoacă o tulburare pentru că nu găsim direcţia finală unde ajung. Dacă însă împărţim câmpul unei hârtii în pătrăţele egale, nu mai avem niciun fel de element tulburător, ci din contra avem de-a face numai cu elemente pătrate, previzibile care ştim unde merg, care nu pot aduce niciun fel de surpriză, niciun fel de dezordine în distribuţia lor.

O compoziţie trebuie să cuprindă un dozaj aproape egal de elemente excedente /şi de elemente potolite, calme, fiindcă dacă ar avea numai elemente excedente, care merg în direcţii diferite fără să ştim unde ajung şi fără să se lege între ele prin niciun fel de raport, am avea această senzaţie dezagreabilă de tulburare, ca în faţa unui lucru neînţeles; după cum dacă am avea o serie de pătrate bine stabilite, care se repetă după un tipic fixat, am avea senzaţia de calm, care nu dă niciun fel de întrebare faţă de necunoscut, am fi de la început în posesia soluţiei directivei acestor elemente şi nu ne-am mai întreba de loc care este partea de mister, de necunoscut, închisă în

legătura dintre dânsele. Aşadar, pentru a satisface aceste două elemente psihice, elementul de elan, excitaţie, de întrebare asupra necunoscutului şi elementele de poitolire şi de calmare, este bine ca ele să fie dozate într-un anumit raport mai mult sau mai puţin constant.

În orice compoziţie sunt o serie de preocupări. O primă preocupare este aceea a cuceririi spaţiului. Spaţiul, care este cuprins în limitele operei tratate, trebuie împărţit, repartizat în aşa fel, încât să satisfacă ¡aceste două elemente de care vorbeam. Arhitectul roman Vitruvius ne-a lăsat un fel de lege în această priviptă: el a spus că ori de că: te ori un spaţiu este împărţit în două potţiuni inegale, porţiunea mi că, trebuie să fie faţă de porţiunea mare în aceeaşi proporţie cantitativă în care se găseşte porţiunea mare faţă de tot, faţă de ansamblu.

De la început cucerirea aceasta a spaţiului închis în câmpul unei opere, a preocupat pe toţi artiştii; numai că, ei au tratat chestiunea în diferite feluri: în antichitate, în frescele egiptene sau cele romane de la Pompei, în o serie de icoane bizantine, ceea ce interesa în acest spaţiu – era mai ales suprafaţa, lipsită şi de relief şi de adâncime şi care nu conţine î» n ea niciun fel de alt element. De aceea, pentru a introduce o oarecare variaţie, adică a aduce oarecari elemente excedente, în asemenea prezentări plastice, fiindcă nu exista niciun plan de fontd, nicio perspectivă, singura variaţie introdusă era în acele personaje, care erau reprezentate în diferite poziţii ale corpului. Aşadar, când era capul aşezat din profil, corpul era aşezat în faţă şi picioarele într-o anumită poziţie pentru ca din aceste variaţii ale aşezării corpului să rezulte oarecari variaţii, care trebuiau să umple noţiunea de perspectivă, de adâncime şi de relief.

Cu timpul însă, încet-încet, pictura a introdus elemente de volum şi elemente de adâncime şi perspectivă. Dar atunci elementele picturale propriu-zise, adică

elementele murale de suprafaţă şi chiar elementele colonistioe, au început să piardă din valoarea il-or pentru că atenţia era acaparată de un punct de adâncime, perspectivă, şi ea nu mai era acaparată de elemente decorative, care trebuiau să fie în oprimul plan, ca în icoanele bizantine sau în picturile greceşti sau romane. Până în ziua de astăzi, una din problemele fundamentale ale picturii contemporane, pusă cu atâta adâncime de Cézanne şi Seurat în Franţa, este aceea de a găsi o soluţie în care, fără de a sacrifica elementele de plan, de suprafaţă, culoare, lumină, să găsim în acelaşi timp reprezentarea şi a celei de a treia dimensiuni, care este adâncimea; adică, a nu face ca să se piardă valoarea elementelor coloristice şi luminoase prin faptul că se introduce o a treia dimensiune spaţială în compoziţia unui tablou. După cum iarăşi una din problemele importante de astăzi în pictură este aceea de a concilia anumite dimensiuni raţionale pure, anumite dimensiuni de armonie ideală, aşa cum sunt tratate de pildă în „teoria numărului de aur” sau „a tăieturii de aur”, cu dimensiunile reale empirice ale vieţii şi corpurilor pe care le trăim. Pentru că, realitatea are o anumită disime trie a liniilor, care trebuie respectată; dar şi în acelaşi timp noi trebuie să găsim în compoziţia tabloului o serie de raporturi, de proporţii şi armonii, care trebuie să satisfacă legile raţionale eterne de proporţii ale armoniei. E vorba de găsirea unui anumit principiu comun între principiul de proporţii ideale a armoniei din matematică pe de o parte, iar pe de altă parte realitatea anarhică şi discontinuă a naturii, care nu prezintă aceste raporturi matematice, care nu sunt decât abstracţii ale minţii noastre introduse, încet-încet, în raporturile de armonie ale compoziţiei unui tablou43.

O altă preocupare a compoziţiei este repartiţia luminii. Am vorbit cu altă ocazie cum lumina poate pleca de la un focar lateral sau central sau poate întuneca

obiectele care sunt reprezentate în câmpul unui tablou. În sfârşit, a treia preocupare este dozajul culorilor şi al valorilor luminoase. Rubens, într-un tratat al său care s-a pierdut, dar din care ne sunt cunoscute o serie de părţi prin rapoartele sau memoriile lăsate de contemporani, tratat care se chema „De coloribus”, a văzut o anumită lege: că în câmpul unui tablou raporturile între masele sumbre şi cele luminoase nu trebuie să cuprindă decât maximum o treime din tablou; restul trebuie consacrat raporturilor intermediare între lumină şi întuneric.

În afară de raporturile dintre lumină şi întuneric, care /sunt esenţiale în repartiţia lor în compoziţie, în special Cézanne a introdus o altă noţiune, noţiunea de modulaţie, care nu este acelaşi lucru cu modelajul. Modelajul este legătura între aspectele care crează relieful, bazat pe repartiţia de lumină şi umbră. Modulaţia este repartiţia între diferite culori vii şi moarte, repartiţia între culorile calde şi cele reci, care iarăşi trebuie să păstreze un anumit dozaj. Culorile calde, vii, dacă sunt prezentate numai în mod exclusiv, obosesc, impresionează brusc la început, dar imediat dau senzaţia de monotonie şi sărăcie, după cum, dacă înfăţişează numai culori terne, tabloul nu reprezintă nimic., D e aceea distribuţia culorilor vii în raport cu cele moarte este iarăşi o preocupare de dozaj într-un raport de compoziţie.

X. TEMA ŞI SUBIECTUL

În fine, un ultim element de care (trebuie să ne ocupăm este elementul temei şi al subiectului. În literatură, în artele cuvintelor, preocuparea pentru o anumită temă sentimentală, ideologică este destul de importantă; dacă în poezie este mai puţin importantă, în roman ea joacă un rol primordial. În muzică sentimentul este, contrar concepţiei prezentate de formalişti, unul din elementele de care nu se poate dispensa o anumită temă muzicală.

Tema sau subiectul 44 în pictură sunt lucruri, cel puţin în ultima evoluţie a picturii şi plasticii, care devin aproape indiferente. Asistăm astăzi în plastică la o decădere totală a subiectului; subiectul a ajuns un simplu pretext. Adeseori se înfăţişează o compoziţie plastică oarecare, care nu poate fi discernută într-o percepţie semnificativă, adică nu putem şti eu ce anume din realitate avem de-a face, însă suntem impresionaţi de o anumită armonie, de o anumită proporţionalitate dintre elementele componente şi ceea ce pare a preocupa plastica modernă nu este de loc semnificaţia unei teme sau unui subiect, ci este mai ales raportul formal direct între masa de culori, de lumină, desen, planuri, volum. Acei care de pildă merg la muzeu ca nişte contemplatori profani, sunt mai ales cei care caută satisfacţia tematică a tabloului; ei sunt foarte impresionaţi de surâsul Giocondei, de exemplu. Dar acestea sunt în general dispreţuite de artiştii plastici propriu-zişi. Ideea exprimată de Baudelaire deseori, anume că, cu cât un om este mai necultivat din punct de vedere artistic, ou atât este mai atent la fondul artelor plastice, şi cu cât este mai cultivat, el este atent la procedeul întrebuinţat şi la raportările pur vizuale, pare a avea din ce în ce mai mult succes şi trecere pe câmpul artelor plastice. De pildă când Seurat prin 1896 sau 1894 a venit cu celebrul său tablou „Un dimanche sur la Seine”, mulţi dintre criticii deantă de atunci n-au putut vedea semnificaţia acestui tablou şi unul din ei găsea că avem de-a face cu o serie de aspecte naturalisftice în sensul romanelor lui Zola, adică câţiva băieţi de prăvălie care petrec duminica pe malurile Senei. De asemenea, simboliştii au văzut în acest tablou o înfăţişare simbolică a anumitor preciziuni panateene. Aceasta înseamnă că conţinutul este complet variabil şi în funcţie cu anumite interpretări pe care le are într-însul contemplatorul. În fond, Seurat, s-a explicat şi a spus că lui îi este indiferentă

şi delicateţea şi lubricitatea şi că n-a urmărit altceva decât o problemă» tehnică a unor raporturi de culori şi mase, care nu au nicio legătură cu tot ceea ce s-a spus despre el.

Cât este de indiferent subieotul în arta plastică, se poate vedea şi din faptul că diferite subiecte pot fi substituite în forme constante. De pildă, se pomeneşte că din actele de schiţe ale unui pictor se vede că el. scotea forma unui munte, a unei femei, a unui animal, din aceleaşi linii. Deci, în acelaşi raport de forme estetice, se pot substitui semnificaţii de teme sau subiecte variate.

În fine, ceea ce reţin în general prin memoria lor artiştii plastici din diferite opere, nu este atât semnificaţia cât punctul de revoluţie formală şi senzorială pe care l-au găsit. În toate interpretările pe care le veţi găsi, de pildă, despre tablourile lui Pinturicchio din apartamentul Borgia de la Vatican, ele nu privesc atât aspectele istorice ale familiei zugrăvite, cât mai ales inovaţia de a pune diferite culori roşii, portocalii sau verzi, care formează invenţia lui în istoria artelor plastice. Tot aşa, artiştii plastici şi criticii de artă observă că imitarea naturii înantă ar fi dezagreabilă şi penibilă, pentru că natura deseori nu este frumoasă. Majoritatea pictorilor sunt de acord, de pildă, în a spune că o pădure verde proiectată pe un cer albastru, din punctul de vedere al ştiinţei culorilor, este o aberaţie, după cum în distribuţia liniilor în desenul unui munte avem de-a face cu un haos, care nu lasă nicio mişcare, niciun dinamism şi este complet inestetică. De aceea a căuta să prezentăm în plastică anumite subiecte luate şi văzute din natură, ar fi să călcăm legile frumosului, care în sine nu cuprind aceste elemente date, ci sentimente ieşite din temperamentul unui artist.

Aşadar că ceea ce contează în artele plastice care conţin într-însele prea puţină literatură, este mai ales raportul strict vizual. În anumite momente acest raport decorativ agreabil evident că poate fi însoţit şi de o

semnificaţie tematică; dar ea este mai mult sau mai puţin indiferentă în operele deantă, elementul subiect fiind cu totul secundar şi cu mult mai puţin important ca în literatură, iar elementul sentimental cu mult mai puţin important decât în muzică.

Până acum am studiat elementele artelor plastice, adică oarecari aspecte structurale, am zice anatomice ale artelor plastice, diferitele elemente din care se compune o operă de artă. Am studiat rând pe rând: linia, planurile, volumele, lumina, culoarea, materialul etc.

C. LEGILE RAPORTURILOR POLIARMONICE

Urmează, într-o a doiua parte a acestui curs45, să studiem felul cum aceste elemente sunt puse în relaţii, adică după care legi sunt ele făcute să formeze o serie de legături între ele, realizând (armonii, adică acţiunile reciproce ale elementelor puse unele lângă altele şi care constituie opera de artă.

În această privinţă trebuie arătat de la început că legea generală care prezidează la întovărăşirea, la ajustarea acestor diferite elemente plastice, într-o operă de artă, are de ţinut seama de două elemente psihologice: un prim element este tendinţa pe care orice percepţie a unui ansamblu de părţi o are să formeze o unitate: conştiinţa noastră este prin excelenţă unificat oare, ea nu poate lucra disparat, ea nu poate prinde elementele coexistente independente. Încă de pe când psihologia era animată de curentul aşa numit sintetist, înainte de toate tendinţele actuale formaliste, structuraliste pe temele lui Wundt, Höf ding etc. se arată că procesul principal al conştiinţei este de a efectua înmămmeheri sau bucăţi strânse din elemente izolate.

În al doilea rând, o altă lege de care trebuie să se ţină seama şi care până la un punct opreşte consecinţele ultime ale primei legi, este aceea că orice stare sufletească repetată tinde către anularea ei treptată. Orice stare

sufletească, fie sentiment, fie act de inteligenţă, care se repetă, ajunge la un moment de saturaţie, de blazare, adică lasă loc în isuflet la o anumită indiferenţă, în care elementele repetate nu mai provoacă din partea eului o atitudine de apropiere sau dispreţuire, adică o atitudine de interes. Orice se repetă, dispare. Acesta este unul din aspectele fatale ale vieţii sufleteşti, după care necesitatea de variaţii şi contraste este totdeauna recomandată pentru a valorifica sau excita din inou o stare sufletească ce devine monotonă şi banală prin repetiţia ei.

Ialtă deci două legi psihologice, care vor prezida la acuplarea tuturor elementelor, pentru a forma dintr-însele o serie întreagă de legi generale, care duc la realizarea plastică. Pe de o parte, opera de artă trebuie să tindă către unitate. Numai în ceea ce ne putem orienta, numai ceea ce are un sens, o semnificaţie, un înţeles oarecare, poate fi pentru noi inteligibil şi artistic şi intelectual. Numai o astfel de operă, în care elementele sunt dispuse în aşa fel, încât ele constituie între ele sau raportate la un element central o sinteză anumită, poate fi percepută de noi ca rezultanta unei opere de artă în genere.

Dar dacă noi observăm în opera de artă o formă, şi psihologia „gestaltistă” arată că noi prindem în lucruri deodată forme care nu sunt compuse din elemente izolate care se prind între ele după legea asociaţiei de idei, se evocă sau se cheamă pe baza acestei legi, ci sunt de la început constituite ca un dat primar, primordial, într-o formă originară, urmează că opera de artă va fi prinsă deodată într-o serie de puncte care formează între ele o anumită configuraţie, o anumită formă, care este datul principal al percepţiei noastre. Dar dacă aceste date se repartizează după o serie de puncte precise, momente repetate, după anumite directive ritmice, după o anumită mişcare, după un anumit raport de proporţii după ce vom contempla o bucată de vreme, vom constata că această

repetiţie prea regulată, prea obişnuită, care se bazează pe o lege de reveniri alternative ale unui element, ne oboseşte şi ne plictiseşte, ea formează până la urmă ca efect final o monotonie, care nu va avea în sufletul nostru acel efect de stimulenţă, excitare, exuberanţă, pe care ni-l dă un element nou, un anumit procedeu variat, o anumită întovărăşire a elementelor între dânsele după anumite variaţii.

Deci, orice lege estetică trebuie să ţină seama de aceste chestiuni. Lucrul acesta a fost de altfel observat de diferiţi cercetători experimentali, – Zeissing, Fechner etc. – orice lege estetică trebuie să urmeze acel principiu aristo teii cian pe care l-au avut în vedere şi cei din timpul Renaşterii, acela al variaţiei în uniformitate. În orice caz, o operă de artă nu poate fi atât de anarhică încât percepţia noastră să nu poată desprinde pe de o parte un aspect logic, o anumită finalitate, şi pe de altă parte percepţia noastră nu trebuie să înregistreze mereu-mereu acelaşi motiv care se repetă, pentru că aceasta ar duce la o sărăcire, la uniformităţi şi deci la impresia finală de monotonie în contactul pe care îl avem cu opera de artă.

Este necesar în acelaşi timp să ţinem seama, ca o lege generală, de o directivă de unitate, dar să ne ferim de un anumit rezultat de blazare, adică, lucrurile să fie variate şi în acelaşi timp unitare; să nu fie atât de unitare, încât să devină monotone, dar să nu fie atât de variate, încât să devină anarhice.

Este ceea ce spuneam că deosebeşte Lhote în ideiea că opera de artă are în acelaşi timp elemente stimulente şi elemente paşnice. Este vechea temă a tuturor încercărilor de sintetizare estetică, care duc la această idee, că este necesară o anumită untate, pentru că altfel suntem într-un plan de dispoziţie anarhică a elementelor, dar că în acelaşi timp este necesară şi o anumită variaţie, căci altfel cădem în plictiseală şi monotonie. De aceea legile care vor ajuta

să compunem între ele diferitele elemente plastice (lumină, culoare, plan, volum etc.) se vor clasifica în două:

Vor fi întâi legi care tind către unitate, legile unităţii şi acestea sunt: *euritmia*, *proporţia*, *simetria* şi *armonia*. Toate urmăresc să găsească un motiv, fie central, fie periferic, după care diferite elemente se leagă între dânsele şi formează unităţi conglomerate, care pot da naştere la configuraţii strânse şi unitare.

Aşadar, legi de unitate, legile de euritmie raportează anumite elemente ale operei de artă după o anumită regularitate alternativă. În artele spaţiale, această euritmie se confundă deseori cu simetria, adică cu depărtarea elementelor de un anumit ax central. Alături de simetrie avem proporţia, adică raportul elementelor din punct de vedere cantitativ, din punctul de vedere al mărimilor. Un anumit element se găseşte în raport cu altul într-o anumită mărime, după cum cel următor se găseşte cu celelalte şi cu totul, cu ansamblul în raporturi precise, reductibile în ultimă instanţă la anume formule matematice. În fine, ceea ce este o unitate şi o omogenitate cantitativă pentru legea proporţiei, se poate obţine pentru legea armoniei o anumită unitate calitativă, adică efecte de timbru, de calitate se însoţesc şi se leagă de alte elemente după această lege calitativă de armonie, formând impresia finală de agreabil, plăcut.

Vor fi, în al doilea rând, legi care privesc variaţia, care produc un element picant, stimulent, un element de excitare, un element care nu lasă atenţia să doarmă, care nu lasă percepţia să dispară, care nu anulează, prin prea multă uniformitate, rezultatul total al operei de artă. În această privinţă vom cita *legea complexităţii*, *legea contrastului*, *legea descentralizării*, *legea gradării şi culminaţiei*. Cu ajutorul complexităţii, introducem mai multe elemente decât cele care sunt previzibile într-o percepţie directă. Cu ajutorul contrastului punem valori

estetice unele alături de altele în aşa fel încât din efectul lor neaşteptat urmează o surpriză pentru noi, surpriză care se soldează cu un efect de stimulare. Prin legea descentralizării, noi dăm o importanţă părţilor faţă de tot. Ele nu sunt raportate perpetuu la un element central, la un ax cum este axul simetriei, sau la un anumit raport matematic cantitativ, cum este în cazul proporţiei, ci trăiesc oarecum şi există prin valoarea lor autonomă, periferică, descentralizată, fără a fi raportate la un centru care le dă o anumită semnificaţie. În fine, prin legea gradaţiei şi culminaţiei, noi obţinem o anumită economie a efectelor, în sensul că nu producem de la început maximum de efect a raporturilor armonice sau proporţionale între elemente, ci le dăm cu încetul, pentru a ajunge fie într-un anumit punct în artele spaţiului, fie într-un moment, mai tardiv, în artele succesive, după care efectul este gradat de la simplu către complex, de la slab către intens, până când el ajunge într-un anumit centru al tabloului sau operei de artă, care monopolizează pentru dânsa întregul apogeu al operei de artă, operă de artă care oarecum se forţează a produce un efort către un efect maximum, care, este atins încet-încet în grade succesive. Este principiul culminaţiei, prezent atât în sculptură, cât şi în pictură şi arhitectură şi care strânge într-un fel de sinteză temporală succesivă tot efortul unui artist, pentru a ajunge la efecte maxime, pe care le poate produce prin această gradare succesivă.

Dacă am da de la început toate rezultatele, este evident că opera de artă n-ar mai prezenta niciun interes, ea ar fi epuizată în ceea ce are mai intens şi puternic, celelalte momente rămânând să reprezinte doar detalii, în care interesul pentru contemplarea operei ar descreşte, în loc să crească şi să ajungă un moment culminant.

Iată deci o clasificare simplă şi comodă a diferitelor legi repartizate, fie pe principiul unităţii percepţiei din opera de artă, fie după principiul variaţiei.

Rămâne o altă lege generală estetică prezentă în artele plastice, anume aceea că orice operă plastică nu este o realitate, ci o înfăţişare; adică, legea aparenţei46. Am vorbit adeseori la cursul de estetică generală că opera de artă, deşi în liniile ei generale urmează oarecum liniile unei asemănări cu natura, în ultimă instanţă este o transfigurare, iar arta modernă îndepărtându-se din ce în ce mai mult de principiile naturaliste, ajunge să obţină din efecte artistice o transfigurare, care se apropie de artele care nu au nimic din imitaţia naturii, cum este muzica, opere care creează prin ele-însele şi care suprapun elementele creatoare elementelor inspirate din natură. În orice caz, opera de artă nu poate fi decât o înfăţişare, o aparenţă, nu este niciodată o realitate. Ceea ce există în realitate, chiar în artele plastice, nu este ceea ce se înfăţişează. Dacă noi am încerca să găsim un corelat al – sculpturilor în lumea exterioară, ar fi greu să găsim elemente care se pot asemăna aidoma, după cum un peisaj de Cézanne sau din pictura cubistă ar fi foarte greu de găsit în viaţa reală în natură.

Arta este o falsificare, o transfigurare în raport cu viziunea artistului. Libertatea de lumină, îngemănarea de linii, aparţin viziunii particulare ale unei optici speciale, care este aceea a artistului. El ia schema generală, pe care i-o pot sugera anumite obiecte din natură, dar nu este obligat să le reproducă aidoma; nici în ceea ce priveşte valoarea exactă a culorilor nu e perfectă asemănare cu ce e în natură. Ca probă că ori die câte ori se încearcă reproducerea colorată a unui tablou se obţine o litografie destul de grosolană, care nu are nimic de-a face cu ceea ce a făcut artistul şi care este inimitabil. Este aşadar nu numai viziunea unui temperament, nu numai o optică specială, dar o anumită reuşită a unui moment de inspiraţie, care nu se întâlneşte a doua oară. Poate că acelaşi artist, pus să-şi reproducă tabloul, n-ar putea s-o

facă. Este un moment special, un temperament special, o optică specială. De aceea, totdeauna în artele plastice va valora înfăţişarea şi nu realitatea. Raportarea la realitate, adică la asemănare, reproducere, sunt valori secundare, care nu au o importanţă primară în această privinţă. Întreaga artă plastică nu este decât o falsificare a naturii, o prezentare artificială a unei serii de fenomene naturale, care se înfăţişează sub o optică specială, cu o serie de valori, culori, gradaţii de lumină, reliefuri sau linii, dar care aparţin în mod special limbajului expresiv al artistului. De aceea totdeauna trebuie considerată arta plastică nu ca rezultatul unei realităţi, ci ca rezultatul unei înfăţişări iluzorii, care are în linii generale şi schematice un aspect care se poate apropia de natură, dar care îşi are locul în categoria transfigurărilor, pe care orice artă are obligaţia de a le efectua.

Revenind la legile plasticii, nenumăraţi autori au încercat să ofere diferite tablouri, diferite enumerări de legi, după care elementele plastice s-ar uni între ele. Aşa de pildă, una dintre cele mai vechi este aceea a lui Rus kin celebru estetician englez, care enumeră printre legile care prefac elementele plastice următoarele: în primul rând, ceea ce numeşte el „dominanta”, adică aptitudinea unei opere de artă de a nu prezenta pe un plan egal toate elementele înfăţişate, ci de a face o propunere, de a opta pentru un element, pe care îl scoate în relief sau altul, pe care îl lasă în umbră. În al doilea rând, legea continuităţii. El credea că elementele în aceeaşi operă de artă sunt complet disparate. După cum în timpul său opera muzicală era raportată la o anumită gamă şi la un anumit mod, era scrisă într-un anumit ton, minor sau major, tot aşa opera de artă trebuie să pornească de la o anumită tonalitate, ea nu poate avea în acelaşi plan diferite puncte care să se inspire de la un cromatism de culori şi în alte puncte ale tabloului alt plan cromatic 47.

NOTE ALE EDIŢIEI

— Titlurile paragrafelor au fost formulate de noi în conformitate cu indicaţiile autorului sau conţinutul lor manifest. Ţinem să mulţumim cu acest prilej istoricului de artă Radu Bogdan pentru preţioasele sale observaţii sau sugestii care ne-au ajutat în întocmirea acestor note.

1 Am considerat extrem de util acest paragraf, cel de altfel pe baza căruia am putut face o sistematizare şi periodizare ¡sigură a cursurilor de estetică. După cum reiese din text planul era mult mai vast şi urma să avem un corpus relativ complet al esteticilor speciale dar, se pare – după indiciile de care dispunem – că el nu s-a putut realiza (din păcate chiar şi acest curs este incomplet). Dintr-o serie de alte indicaţii reiese apoi că în paralel cu cursul de estetică muzicală, în 1942 – 1943, fusese ţinut un curs de antropologie filosofică (intitulat tot „curs de estetică"), iar în paralel cu estetica artelor plastice, în 1943 – 1944, Mihai Ralea ţine cursul de „Teoria succesului", un fel de sociologie a artei. Nux am respectat aici ordinea strict cronologică dorind să înfăţişăm cititorului întâi cursurile de estetică propriu-zisă şi abia apoi pe cele „ajutătoare", dar ni se pare semnificativ să notăm că atât antropologia filosofică cât şi sociologia artei erau considerate necesare în cadrul pregătirii estetice a studenţilor. Această viziune complexă – este cu totul re –, marcabilă şi demnă de reţinut pentru profilul de ansamblu al gânditorului care, pe de o parte îşi apropia auditoriul de estetica specială, pe de alta, dimpotrivă, îl integra în perspectiva filozofico-sociologică umanistă care-l caracteriza. Aspectul secund este preponderent calitativ şi va ocupa, în anii ce vor urma locul principal în preocupările gânditorului Mihai Ralea dar aceasta nu îngăduie – după cum am încercat s-o dovedim şi în studiul introductiv – să se tragă concluzia că el a fost um simplu „trecător" în estetică, rătăcit aici doar prin capriciile meseriei de dascăl. Faptul că el ţine în

paralel cele două categorii de cursuri (este tica specială vineri, antropologia sau sociologia artei marţi în aceeaşi săptămână), presupunea desigur o viziune multilaterală şi o pregătire asiduă. Raţiunile opţiunii pentru acest mod de tratare – evident mai dificil – ni se par a fi de ordin metodologico-teoretic şi nu întâmplă

2 Identificarea esteticii normative cu speculaţiile filosofice asupra valorii estetice nu este întru totul permisă şi de altfel Mihai Ralea nici n-o făcuse în termenii în care ni se înfăţişează în acest scurt rezumat. Am considerat utilă această repetare atât pentru elementele noi care apar pe parcurs cât şi pentru reuşita sinteză pe care autorul o realizează în aceste câteva pagini.

3 Ar putea să se înţeleagă din acest paragraf că arta este exclusiv o cunoaştere simbolică, ceea ce ar fi inexact. Ideea artei ca simbol presupune mai ales reprezentarea a „ceva" ori din clipa în care obiectul de artă nu are altă ambiţie decât să se „prezinte" pe sine, să fie un zisemn al unei epoci, dar nu o imagine a ei, lucrurile se schimbă. În sens larg evident şi semnele au caracter simbolic şi de aceea opoziţia lor atât de tranşată nu este îngăduită. Definiţia dată fenomenului estetic trebuie înţeleasă în lumina acestor precizări.

4 Probabil „insesizabilă".

5 Vom observa că afirmaţia după care plăcerea artistică ar fi lipsită de orice conţinut vital nu rezistă în faţa unei analize mai atente pentru că, departe de a fi „neutră", „neînsufleţită", arta dimpotrivă este vie şi produce o reacţie care prin natura ei se integrează vieţii spirituale, privită în toată complexitatea ei.

3 Formularea după care stilul, contemplaţia, opera şi autonomia ei sunt expresii ale individualizării, subiectivizării, obiectivizării şi detaşării fenomenului estetic este deosebit de sugestivă, cu condiţia de a nu înţelege că ar exista aprioric un fenomen estetic care trece

apoi prin aceste stadii precum o idee absolută.

7 Caracterul anticipativ, intenţia lui Mihai Ralea privind validitatea perspectivei structurale faţă de opera de artă deşi nu e complet nouă ni se pare demnă de relevat prin claritatea cu care este expusă, în acei ani când structuralismul era acceptat doar în lingvistică şi psihologie (nu e de presupus că gânditorul român cunoştea şcoala formaliştilor raşi sau cercul de la Braga).

8 Prezentarea aceasta ni se pare extrem de folositoare întrucât avem o imagine de ansamblu a cursului pe care din păcate nu îl avem în întregime.

9 Modul complex în care trebuie interpretate lucrurile, neoprindu-ne doar la unul dintre factori a fost evidenţiat de perspectiva marxistă şi dovedit, mai ales, în cercetările din última vreme.

10 Probabil este vorba de Riegl.

11 Problema materialului utilizat ca şi a funcţiei sale estetice în artele plastice contemporane se pune într-un mod mult mai complex astăzi odată cu apariţia a numeroase noi tehnici şi procedee de prelucrare ca şi în procesul de înmulţire a materialelor folosite. Introducerea nisipului, oţelului, maselor plastice sau folosirea sudurii, a forţei electrice etc. dau o cu totul altă dimensiune acestei probleme.

12 Aprecierea este discutabilă mai ales în urma cercetării atente a vechilor tapiserii, în cazul cărora variaţiile cromatice, posibilitatea de a nuanţa nu erau cu nimic mai prejos decât în cazul picturii.

13 Aici forma trebuie înţeleasă în sens de „figură” pentru că noţiunea propriu-zisă de formă are un caracter mai larg implicând-o şi pe cea de structură, de construcţie în care intervin şi volumele, relieful.

14 Este vizat în acest caz nu numai efectul liniar ci în primul rând cel pictural.

15 Construcţia prin culoare nu trebuie identificată cu

construcţia prin desen, dar distincţia are – ceva didactic, convenţional.

16 Distincţia dintre desenul imitativ şi cel geometric este din nou valabilă doar în sens extrem de larg întrucât se poate foarte bine realiza imitaţia şi printr-un desen geometric.

17 Paranteza aceasta despre graţie o găsim mult amplificată în cursurile de estetică generală prezente în acest volum. Este explicabil ca în cazul unor cursuri repetările, sublinierile să nu poată fi evitate şi dacă am eliminat unele pasagii am făcut-o doar atunci când rezumatele sau reluările nu aduceau nimic nou având un rost exclusiv „didactic”.

18 Este vorba probabil de Mathyla C. Ghica, ale cărui lucrări sunt pe bună dreptate considerate aci – într-un anumit sens – precursoare ale unor orientări extrem de moderne, în special de nuanţă structuralistă.

19 Ideea aceasta a variaţiei stilului percepţiei spaţiului în diferite epoci sau în contexte etnice deosebite ni se pare extrem de valoroasă şi actuală. O vom regăsi mult mai târziu de pildă la un Pierre Francastel, atunci când acesta – într-o perspectivă sociologic-structurală – va vorbi despre spaţiul Renaşterii şi spaţiul artei moderne.

20 Este vorba probabil de pictorul Holder Ferdinand.

21 Evident, greşit în text. E vorba de model nu de modelaj.

22 Observaţia este justă dar nu trebuie absolutizată. Nu se poate generaliza în sensul că desenatorii surprind exclusiv detaliul, iar coloriştii, dimpotrivă, sunt sintetişti. Nu este limpede apoi în ce constă după Mihai Ralea deosebirea între saturaţia culorii şi calitatea ei. În mod curent este greu ca ele să fie distinse aşa cum este greu de separat culoarea de lumină. De aceea este şi discutabilă afirmaţia după care pictura primitivă ar fi lipsită de lumină.

23 Afirmaţia că Rembrandt nu era un colorist este contestabilă. E adevărat că el a introdus clar-obscurul ca procedeu, dar prin aceasta variaţiile culorii nu sunt suprimate şi nu putem reduce întreaga sa măiestrie la cea de bun desenator.

24 Trecerea timpului influenţează nu numai în privinţa culorii ci şi a luminii.

25 Ceea ce caracterizează pictura lui Manet, Pissaro, Monet, impresionismul în general este nu lipsa luminii cât a consistenţei formelor, a desenului, în accepţia sa academică, clasicizată.

26 Semnificaţia întregii ciocniri dintre colorişti şi adepţii luminii este mult mai largă decât apare aici, iar cubismul depăşeşte simpla întoarcere la noţiunea de volum, de formă geometrică prin aceea că marchează o anumită modalitate de deformare a realităţii, de îndepărtare de la mimesis.

27 Observaţia după care se pare că în pictura modernă s-ar reveni la tendinţa coloristică de timp impresionist este infirmată în sensul că în genere e greu de stabilit tendinţe dominante în arta contemporană, caracterizată mai degrabă printr-un soi de „pulverizare stilistică”.

28 Sensul noţiunii de „Lokal Farben” este întrucâtva diferit. Nu este vorba de culori care ar rămâne „nealterate, indiferent de influenţele lucrurilor dimprejur”, ci de culorile locului, adică cele specifice obiectului respectiv.

29 Intensitatea ca grad de coloritate nu se confundă cu intensitatea luminii despre care de fapt se vorbeşte în acest fragment.

30 Pornind de la afirmaţia inexactă după care saturaţia ar fi raportul unei culori cu culoarea cenuşie se ajunge la unele consideraţii confuze asupra picturii primitive, trăgându-se concluzia că o artă stilizată aparţine de regulă popoarelor civilizate, lucru infirmat de istoria

picturii.

31 Formularea evident improprie.

32 Nu în sensul unui paralelism între moda feminină şi pictură. Mai ales astăzi autonomia acestor domenii este prea marcată pentru ca influenţele să fie posibile la modul atât de direct şi apoi e şi greu să stabilim epoci coloristice în general. Lucrul e posibil dacă vrem să caracterizăm opera unui pictor anumit şi nu pictura în ansamblul ei. Este apoi şi mai greu să legăm culorile de psihologia etnică.

33 Cineva sau ceva voia să spună probabil Ralea, în sensul că asociaţia introduce un al treilea termen – persoană sau lucru – care de fapt realizează legătura cu subiectul.

34 Se înţelege din context că Manet de fapt renunţă la clar-obscur şi combină tonuri clare cu tonuri clare, suprimând trecerile. Pictura lui nu trebuie confundată cu şcoala impresionistă în genere.

35 Este adevărat că, la fel ca şi în muzică – disonanţele, discromia este în bună măsură proprie unor tendinţe ale artei moderne. Nu trebuie însă absolutizată o asemenea afirmaţie având în vedere – mai ales astăzi – peisajul atât de divers pe care-l oferă.

36 Afirmaţia după care elementele cu care ochiul nostru este deprins ca făcând parte din natură vor fi implicit estetice este valabilă numai pentru o anumită concepţie privind mai ales frumosul natural. În privinţa artei – ca produs artificial cum va spune însuşi Mihai Ralea – lucrurile sunt evident mai complexe şi relaţia mai puţin directă.

37 Pasajul privind culorile complimentare pornind de la câteva inexactităţi este în întregime confuz. Nu este exact de pildă faptul că roşul cus violetul dă purpura, când violetul el însuşi este o combinaţie de roşu şi albastru. Nu este exact apoi că verdele nu are culoare complimentară

decât combinat cu purpurul, când aceasta este de fapt roşul. Asemenea scăpări ţin evident de latura strict specializată, „tehnică” a problemei, dar este regretabil oricum că ele s-au strecurat în curs. Este probabilă o greşită înţelegere de către stenograf care nu a fost apoi corectată.

38 Problema planurilor sau suprafeţelor nu apare tratată ca atare, în mod distinct. Ea apare implicit în paragrafele privind linia şi perspectiva. De altfel întreagă această sistematizare este relativă, întrucât în curs se revine uneori asupra unor probleme deja tratate, iar altele sunt doar enunţate, dar am considerat utilă o anumită ordonare a materialului tocmai pentru a clarifica puţin obiectul „tratării”. Acest paragraf privind „volumul” tratează despre „relief” ca element al „adâncimii” alături de „perspectivă” (paragraful E) dar cu acest prilej se revine şi la unele probleme deja discutate cum ar fi spaţiul şi tipurile sale.

39 Cézanne este într-un fel o revenire la desen după ce impresionismul propagase inconsistenţa formelor. Nu se poate vorbi însă de raporturi matematice deliberate între aceste forme.

40 Vezi în acest sens cursul de estetică generală.

41 în sens de „raportări”.

42 în manuscris Lott. Bănuim că este vorba de André Lhote.

43 Punctul acesta de vedere – spre deosebire de unele consideraţii concrete anterioare care pot părea astăzi depăşite – ni se pare valabil în genere pentru opera de artă. Orice compoziţie presupune o anumită armonizare între propriile ei principii de organizare şi cele ale naturii care rămâne amorfă şi dezorganizată în afara intervenţiei subiectului.

44 Trebuie avut grijă pentru a nu confunda tema cu subiectul. În altă parte Mihai Ralea însuşi le distinsese cu

multă claritate.

45 Această punere în relaţii va fi încercată sumar la sfârşitul părţii din manuscris de care dispunem fără să existe din păcate o parte separată în care problema să se rezolve mai pe larg.

46 Legea aparenţei ţine într-un fel de însuşi natura faptului artistic, în genere, în sensul că opera reprezintă o prelucrare, o „deformare" a relaţiilor, că ea nu este copia ei ci o anumită viziune subiectivă. Amintirea ei în cazul artelor plastice este extrem de nimerită având în vedere faptul că ele pot crea uneori impresia de imagini directe ale realităţii ceea ce este inexact. Nu trebuie să confundăm acest principiu general cu procedeul după care se obţin anumite efecte, iluzii optice, acel „trompe l'oeil". Ideea că opera nu e decât o aparenţă şi nu o realitate este destul de generală în epocă – ea fusese demonstrată pe larg şi de Tudor Vianu – dar aceasta nu înseamnă că nu există o realitate chiar a acestei aparenţe, realitate care validată socialmente dobândeşte o confirmare. Arta modernă de altfel nici nu urmăreşte să creeze simple aparenţe, ci obiecte care să vorbească prin prezenţa lor.

47 Din păcate manuscrisul se întrerupe în acest punct. E de presupus că nu urma altceva decât o expunere a diferitelor concepţii privind legile creaţiei plastice, în acelaşi mod, oarecum descriptivist şi neutru ca şi până acum. Am considerat utilă reproducerea textului – atât cât este – întrucât el dă o imagine suficient de cuprinzătoare asupra înţelesului pe care Mihai Ralea îl acordă esteticilor speciale în genere, celei a artelor plastice în special. În ce ne priveşte am remarcat faptul că însuşi structura cursurilor de acest tip limitează de fapt estetica specială la o teorie a artei respective şi interesul ei îl vedem în încercarea de a crea o punte între estetica generală şi operele de artă concrete, aparţinând diferitelor genuri. Faptul că Mihai Ralea concepuse cursul de estetică în

acest fel este semnificativ nu atât prin originalitatea elementelor de teorie a artei introduse, cât prin noutatea viziunii sale.

ANTROPOLOGIA FILOSOFICĂ *

Curs de estetică

UNIVERSITATEA DIN BUCUREŞTI FACULTATEA DE LITERE ŞI FILOSOFIE

1942 – 1943

Cursul nostru va trata următoarele probleme sub formă de capitole 1:

A. Noţiunea de umanism;

B. Antropologia filosofică şi Antropologia fizică;

C. Definiţia omului;

D. Amânarea, caracter specific al psihologiei umane;

E. Arta, ca plăcere a artificialităţii;

F. Religia, ca eliminare a relativului din existenţă;

G. Morala, ca excludere a raportului de forţă;

H. Natura şi societatea;

I. Fenomenul economic ca suspendare a consumaţiei totale;

J. Ceea ce este nobil.

A. NOŢIUNEA DE UMANISM

Umanismul se înţelege în cel puţin două sensuri: un sens strict şi un sens larg. În sens strict, umanism înseamnă iniţierea şi cultura privitoare la fenomenele antice, clasice, adică orice legătură de informaţii cu fenomenul cultural antic, fie că se desfăşoară sub formă literară, sub formă artistică filosofică chiar; „Les humanités clasiques” înseamnă cunoaşterea antichităţii în sensul cultural al cuvântului. Sub această formă, el înseamnă în timpul primelor secole, ceea ce s-a numit Renaşterea italiană, reînvierea acestor cunoştinţe, a gustului curiozităţii pentru antichitate, prin canalul mănăstirilor şi clerului, care începuse să se inspire din antidhitate.

În sensul celălalt, mai larg, care va fi şi sensul acestui curs, umanismul, înseamnă orice preocupare de caracterizare, definiţie sau perfecţionare a naturii omeneşti. În această privinţă, sensul larg înseamnă o atenţie deosebită dată naturii de om, dată aspiraţiilor omului în diferitele aspecte ale existenţei. Această atenţie specială acordată omului este deseori eclipsată de o serie de uitări, amnezii, în privinţa ideii umaniste în general, şi ceea ce eclipsează atenţia, preocuparea de natura omenească, de originea, destinele şi modalităţile ei este cauzat de trei noţiuni care în diferite epoci ale istoriei, întunecă oarecum aceste preocupări îndreptate în sensul definiţiei şi ideilor care merg la dezvoltarea noţiunii de om. Câteodată ideea de om este concurată de noţiunea de societate. Altă dată ea este învinsă, înăbuşită, de ideea de natură. Şi, în al treilea rând, ea este adeseori eliminată de preocupările în raport cu divinitatea.

Aşadar, ceea ce face ca noţiunea umanismului să apară intermitentă în istorie, este faptul că alte idei îi iau locul, acaparează până la obsesie atenţiunea omenească, iar grija de noi, de destinele noastre, de rostul omului, – este oarecum înlăturată, pentru ca prima preocupare să fie acaparată de aceste trei idei. Iată de pildă ideea de divinitate, ideea că omul nu este altceva decât o manifestare a divinităţii, un atribut al ei, şi un foarte mic atribut, ideea că omul nu este un scop în sine, un centru al universului, ci numai una din infinitele probleme sub care se manifestă divinitatea; ideea că viaţa omenească şi viaţa în general este dominată de un principiu divin, este de natură să îndepărteze orice preocupare care priveşte pe om. În general, umanismul îmbracă o nuanţă laică. El înseamnă scoborârea pe pământ în viaţa de toate zilele a preocupărilor faţă de om, faţă de grijile omeneşti şi aduce oarecum o sciziune de problema religioasă. Vom vedea îndată că în timpul nostru se încearcă un umanism creştin,

care caută să concilieze aceste două probleme, pe de o parte o preocupare religioasă, iar pe de altă parte o problemă umanistă. În Evul Mediu de pildă, preocupările religioase erau atât de intense înot idieea umanistă era aproape ştearsă din preocupări şi abia târziu ea formează un început de preocupări, în perioada Renaşterii, care se manifestă sub forma simpatiei produsă subit pentru valorile antichităţii. În general, Evul Mediu se preocupă de probleme transcendente omului, adică probleme care îl depăşesc, probleme care merg dincolo de viaţa omului, de destinul său, de originea ilui, probleme care se pun în afara lui, cu un caracter obiectiv şi realist, în orice caz cu un caracter transcendental. Şi aspectul general al marilor probleme filosofice fiind de caracter ontologic, umanismul care se confundă cu un fel de individualism psihologic, ca şi mai târziu, nu avea niciun rost în problematica ce agita viaţa omenirii cultivate din acea epocă.

Tot astfel în ceea ce priveşte societatea, această idee când este dominantă crează şi ea un fel de amnezie în sufletul omenesc în raport cu ceea ce înseamnă preocupările umanistice. Umanismul a fost multă vreme o formă a individualismului 2. Omul, considerat ca individ, considerat autonom, desprins de natură, de divinitate şi de societate, el era problema centrală a umanismului, în forma socială în care colectivul este prea puternic, în care asimilarea individualităţii este aşa de conformistă, aşa de definitivă, nu mai rămâne loc pentru preocupări în raport cu natura omului. Ele se îndreaptă direct către ordinea socială, concepută ca un colectiv, şi problema individualistă, umanistă, rămâne de-o parte. Chiar în antichitate, unde problema umanismului apare pentru prima dată, omul este considerat ca o celulă a vieţii sociale în acel faimos *Zoon Politikon* al lui Aristotel, deci el formează abia o parte dintr-un tot care trebuie conceput ca organic, deci partea are un rol şi un rost aproape şters.

Tot aşa se întâmplă şi cu ideea de natură, atunci când cultura modernă începe să descopere natura, o descoperă sub formă de mecanism, determinism mecanicist. De la cartezieni încoace, umanismul începe să dispară, fiind sacrificat pe altarul preocupărilor naturaliste. Natura ne indică o serie de legi mecanice. Ce importanţă are dacă omul este în acest ansamblu un simplu detaliu dintr-un mecanism? El însuşi este purtat de forţe care îl depăşesc şi deci importanţa lui de centru al preocupărilor scade, fiind contopit într-o ordine a naturii, care depăşeşte omul şi din care omul nu face parte decât ca o foarte mică unitate. Descartes îşi pune întrebarea dacă animalele au suflet şi o serie de cartezieni după aceea care făceau în acelaşi timp studii medicale asupra sufletului omenesc prin încercări de psihologie pozitivistă, au început să se întrebe dacă însuşi omul nu este o formă de maşină. Un materialist din secolul al XVIII-lea, La Mettrie, a lansat chiar concepţia *Vhomme-machine*, omul un mecanism dezvoltat, deci o copie a tuturor celorlalte mecanisme naturale şi care se explică prin aceleaşi legi cu natura3.

A venit apoi materialismul, care a contopit ideea de om într-o serie de procese naturale, care îşi au explicaţia în anumite aspecte fizice sau fiziologice, sau fizico-chimice, ale materiei; a venit pozitivismul care a adus proeminenţa omului, demnitatea sa (aşezată pe un soclu în rândul tuturor fenomenelor obişnuite, care se explică de la inferior la superior; ordinea naturală nefiind altceva decât o ierarhie, ordinea complexităţii, omul nu era, – după o expresie a lui Taine, el însuşi un elev al lui Comte, – decât *un théorème qui marche*.

Dar a venit şi o altă contribuţie în ordinea ideii de natură, care pe lângă materialism, cartezianism şi pozitivism, a suprimat complet orice veleitate de autonomie şi independenţă a naturii omeneşti. A venit biologismul secolului al XIX-lea, cu faimoasele teorii ale lui

Darwin, Spencer şi materialiştilor germani, după care omul este descendent din ordinea animală, direct din maimuţă, deci el conţine o filiaţiune care nu este întreruptă şi în deplină continuitate cu ordinea desfăşurării organismelor după legi pozitive ale evoluţiei. Omul fiind un animal ceva mai complicat decât celelalte, el este un capitol mai complicat al psihologiei animale, totuşi însă un capitol din aceeaşi ştiinţă naturală, care explică vietatea ca animal. Şi tot în ordinea aceasta a biologismului foarte puternic în secolul al XIX-lea, deşi în alte privinţe protestând contra unei asimilări prea continui între diferite ştiinţe care se succed, însuşi Bergson cade în acelaşi paradox de a considera omul în comunitate în ordinea animală, omul nefiind altceva decât un Homo Faber, un animal care fabrică, la care tehnica constituie fenomenul specific prin excelenţă. Acelaşi Bergson, care căuta în filosofia lui creaţia inedită, elanul care formează în fiecare moment ipostaze care nu se pot repeta, ipostaze inedite, acelaşi Bergson discontinuist în această privinţă, asimilează totuşi pe om în seria animală, devenind biologist şi continuist.

Va trebui să vedem o serie de reacţii apărute în decursul ultimilor decenii, pentru a înţelege deosebirea acestei doctrine speciale oministe, faţă de acelea animalice, care făceau din om o continuitate a unei serii animale, deosebit numai prin ramificaţii şi prin complexitate, dar nu prin calitate. Acestea au fost absenţele, vacanţele ideii umaniste, întunecate când de ideea de divinitate, când de ideea de natură, când de ideea de societate. Afirmaţiile ideii umaniste, adică partea de creaţie care consideră omul în sine, omul degajat de ambianţă, degajat de natură, cu care are elemente comune, dar care nu poate constitui partea specifică a definiţiei lui, aceste afirmări ale ideii umaniste sunt de obicei dezrobite tocmai de aceste trei idei care îi făceau

concurenţă: divinitate, natură, societate 4.

În ceea ce priveşte dezrobirea ideii de om de ideea de divinitate, ea se manifestă încet încet în – antichitate. Omul, dependent de divinitate, este definit prin dimensiuni de muritor, efemer, trecător. El, în comparaţie cu divinitatea, trece, pe el acţionează dimensiunile temporale, el are un început şi un sfârşit. Ideea nemuririi este tocmai ceea ce se opune ideii sau noţiunii de urnauitate. Acela care a dat prima definiţie a omului, Aristotel, arată că omul are totuşi o existenţă a lui, aceea de a fi un animal raţional. El însuşi spune cuvântul „animal”, neputiând fi! complet degajat de orice filiaţie de natură biologică. Omul animal raţional este totuşi o încercare de individualizare, de autonomizare a definiţiei omului. Omul, opus nemuririi divine, capătă un caracter de sine stătător şi aceasta se întâmplă pentru prima dată în antichitate. Atunci apare prima definiţie a lui Aristotel, după care omul este primul care judecă. Apar şi altele. Se spune astfel că omul este primul animal care râde; care vorbeşte; primul animal care îşi construieşte instrumente, primul animal care trăieşte în societate.

Ideea umanistă se dezrobeşte după aceea de ideea de societate. Aceasta se întâmplă în parte în antichitate, dar se realizează mai puternic în decursul secolului al XVII-lea, atunci când Renaşterea, împingând mai departe legea individualistă degajată în antichitatea elenă, face din om un fel de scop în sine, pe care îl studiază ca atare, pe care îl hipertrofiază în importanţa lui, căruia îi crează o personalitate de bază şi căruia aproape totul îi este permis. Descrierea mentalităţii şi moravurilor, aşa cum a fost lăsată de o serie de monografi începând cu Buridiardt, arată că în acest timp omul puternic, reprezentativ, putea să-şi permită aproape orice, pentru el nu existau îngrădiri într-o serie la o conformitate socială, obligaţii de ordin moral, pentru el nu exista niciun fel de limită, care să-i

poată împiedica expansiunea totală. Renaşterea a fost primul moment care a afirmat şi ideea umanistă dusă până la exagerarea supremă 5.

Au venit alte forme de individualism, care au desprins ideea de om în aceea de individ. A venit ideea reformei religioase, religia ca o problemă interioară, de conştiinţă, de contact personal şi direct cu Dumnezeu, independent de legile societăţii şi de organizaţia întocmită de un cler mecanic, aducând chestiunea religioasă până la nivelul unei ordine aproape laice. În fine, a venit Revoluţia Franceză şi romantismul, care au exaltat individualismul şi au făcut din om un adevărat scop în sine. Iar în decursul veacului al XIX-lea, prin doctrinele şi creaţiile unui Carlyle, Ibsen 6, Nietzsche, individul depăşeşte chiar categoria umană, pentru a deveni un supraom, un erou. Se creează umanismul eroic, degajând orice ordine umanistă de o influenţă de ordin social.

Tot în acelaşi timp, printr-o altă doctrină, în secolul al XVIII-lea, se crează profilul moral a ceea ce se numea pe vremea aceea „omul natural”. Omul natural este omul etern, este un rezumat de om, este până la un punct ceea ce îşi închipuia despre om un statistician, Kestley, în secolul al XIX-lea, prin formula sa „L’homme moyen” omul mijlociu, adică un fel de mică enciclopedie a tuturor aspectelor care se găsesc în om, plasate într-o noţiune minimală de omenie. Această noţiune forma noţiunea curentă în secolul XVIII. Rousseau venise cu ideea că omul este mai mult sau mai puţin acelaşi, în orice caz el se găseşte într-o situaţie de superioritate atunci când iese din mâinile naturii şi este încet-încet corupt de o societate care poate fi variată în scopurile şi pretenţiile ei şi care alterează această noţiune primitivă, curată, imaculată, a omului ieşind de-a dreptul din mâinile naturii. În concluzie, omul este bun, uman întru atâta cât este mai îndepărtat de ordinea socială. Şi anume, cei mai buni sunt sălbaticii.

A circulat atunci ca un *passe-partout* ideea „bunului sălbatic”. Studiile care erau la modă, aduse de misionarii din America de Sud şi Africa, asupra sălbaticului, vorbeau despre viaţa lui care nu ar fi alterată de nicio lege, nicio îngrădire socială, în care oamenii trăiesc departe de orice constrângere, – ceea ce ar constitui un fel de paradis în care omul se dezvoltă nestânjenit în toată plenitudinea naturii lui omeneşti, ideea după care el trăieşte în stare de natură, nu cunoaşte instituţiile şi funcţiunea societăţii, nu cunoaşte mutilările şi amputările aduse de societate, arată că omul se dezvoltă în toată puterea sa. Acest om natural, etern, rezumativ al esenţei omeneşti, al quintesenţei omeneşti, a fost conceput ca un fel de om abstract. S-a şi spus l’homme *abstrait*, omul în sine, care păstrează calităţi eterne, indiferent de societatea în care trăieşte.

Toate aceste aspecte ale ideii umaniste: omul renaşterii, omul romantismului sau al Revoluţiei Franceze, omul natural al lui Rousseau, „bunul sălbatic”, omul abstract sau omul mijlociu al lui Kestley, omul scop în sine al lui Kant, sunt tot atâtea portrete ale unei idei umaniste care reuşise, anihilând complet ideea de societate, să formeze centrul preocupărilor umaniste într-un anumit moment dat.

În fine, degajat şi zdrobit de tirania religioasă, de tirania socială, omul se dezvoltă mai târziu degajat şi de ordinea biologică. El se dezvoltă printr-o serie întreagă de iniţiative care se iau către sfârşitul secolului de diferiţi filosofi, şi prin care se arată că ceea ce constituie natura specifică a omului nu este animalismul lui, ci tocmai ominismul lui, adică o serie de aspecte şi probleme care fac pe om să fie ceea ce este, tocmai întrucât se opune ordinii naturale. Pentru că, dacă ordinea naturală este determinată de cauzalitatea mecanică, dacă ordinea naturală este o desfăşurare oarbă de raporturi cauzale între antecedente şi consecvente, omul se conduce

dimpotrivă după un principiu finalist, după o serie întreagă de preocupări care îi aparţin, opunându-se acelei ordini naturale care comandă fenomenelor naturii, dar care este neputincioasă în faţa voinţei omeneşti. Problema libertăţii, tratată în majoritatea sistemelor de Etică, este aceea care constituie forma principală a maturii, a comportării omeneşti.

Tot aşa şi în celelalte ordini, în ceea ce priveşte influenţa ideii de societate, a ideii religioase, se săvârşesc în ultimele decénii eliberări care asigură ideii umaniste o mai mare dezvoltare. Astfel de pildă, în ordinea dezrobirii de divinitate se vorbeşte de câtăva vreme de „umanismul creştin”. În special filosoful şi teologul francez Maritain se trudeşte de câteva decenii să arate că este posibil şi un umanism creştin. La o analiză superficială – spune el – s-ar putea crede că ideea de om se dezvoltă întru atât, întrucât omul se depărtează de divinitate, întrucât nu este absorbit sau asimilat de ea; totuşi, există un umanism creştin, pentru că a vorbi de om numai după virtuţi omeneşti – spune el citind pe Aristotel – înseamnă a trata natura omului, care este compusă din spirit, iar spiritul tinde totdeauna către valori transcendente, deci către valori de ordin eroic. Există un umanism eroic care este făcut din iubire, sacrificii, abnegaţie, adică din sfinţenie. Tradiţia sfinţeniei – spune el – stă la baza umanismului creştin, care trebuie să înlocuiască vechiul umanism de natură liberalo-burgheză, romantică, şi care va fi umanismul creştin de ordin catolic, care arată că posibilităţile de dezvoltare ale omului sunt infinite, omul nu este atins de păcatul originar în mod fatal şi predestinat lui, aşa cum credea protestantismul prin Luther şi Calvin. Luther sau Calvin credeau că păcatul originar fiind comis odată, el nu mai permite niciun fel de răscumpărare, şi omul este condamnat. Nu mai era posibilă niciun fel de perfecţionare, relaţiile între om şi divinitate erau

întrerupte, deoarece prototipul divinităţii nu mai urma să fie un model de ajuns de om, el se preocupă de o serie întreagă de probleme, de fenomene care ţineau de viaţa pământească; aşa cum arăta de pildă Max Weber, tocmai această idee, care descuraja omul în predestinare să către ideea divină, l-a făcut să creeze o lume de afaceri, să formeze prin aceasta chiar structura capitalismului. Dar capitalismul spune el – consideră pe om numai rănit de păcatul originar, însă remediabil. Există apropierea de divinitate care se săvârşeşte prin graţia divină, graţie care acordă omului libertatea, şi prin libertate perfecţionarea. Iată deci umanismul care nu exclude complet şi care rezolvă întrucâtva antinomia dintre Umanitate şi Divinitate 7.

Tot aşa, o serie de încercări mai noi reduc această antinomie printr-o concilianţă de ordin socialist. Încă în cadrul vechiului socialism, Gh. Andler publicase o carte în care arăta că după concepţia materialismului istoric nu se creează numai valori materiale şi în orice caz ea nu interzice ridicarea omului deasupra acestor valori. Va exista cândva – spune el – o civilizaţie socialistă, făcută din filantropie, din bunătate, din compasiune, eliminarea invidiei şi răutăţii, care vor forma patrimoniul sufletesc general al viitoarei civilizaţii socialiste. Această idee a fost dezvoltată de un alt socialist, Henry de Man, care se străduieşte să arate posibilitatea de a se crea un umanism prin socialism, adică o serie de valori sufleteşti subtile şi înalte, într-o ordine socialistă care nu înseamnă numai suprimarea totală a individului, ci împăcarea lui cu societatea. Chiar în ordinea câmpului comunismului, s-a ridicat în Franţa de către un Malraux încercarea de a crea un umanism socialist care depăşea valorile propuse mai înainte de H. de Man pentru a crea posibilitatea cultivării valorilor spirituale şi subtile chiar într-o ordine în care suprimarea completă a noţiunii de individ se efectua şi în

care deci orice posibilitate de dezvoltare a umanismului subtil era interzisă 8.

Iată deci încercări care vin şi din ordinea aceasta, pentru a se suprima antinomia umanism-societate, după cum altele au venit să suprime antinomia umanism-divinitate sau umanismnatură, şi care înlătură de la început concurenţa pe care cele trei idei despre care am vorbit au făcut-o ideii de umanism în decursul istoriei culturii.

B. ANTROPOLOGIA FILOSOFICĂ ŞI ANTROPOLOGIA FIZICĂ

Am arătat diferitele vicisitudini ale ideii de om, aspectele de afirmare, de lumină şi cele de ură, de amnezie, de uitare, a ideii de om, în raport ou anumite concurente, pe care alte preocupări din structura culturală a unui timp le făceau ideii de om. Am arătat că aci ideea de divinitate, aci ideea de natură, aci ideea de societate, întunecau din când în când preocupările umaniste şi formau din desfăşurarea ideii de om o linie intermitentă. Urmează să ajungem la preocupările mai pozitive, care în timpul secolului trecut s-au înfiripat în legătură cu cercetările relative la natura omenească, şi anume cu preocupări antropologice.

În secolul trecut, ideea aceasta a unei autonomii omeneşti, adică a omului luat ca un subiect propriu de cercetări, detaşat de realitatea zoologică generală, luat în sine cu conturul său propriu, pentru a forma obiectul general al unei ştiinţe, s-a formulat prima dată sub aspectul unor preocupări de ordin fizic, adică se considera natura omenească în aspectul ei organic şi se făcea din Antropologie un simplu capitol al Zoologiei. Vom examina, deci, prima poziţie, a antropologiei fizice, în opoziţie cu antropologia filosofică, care abia acum tinde să se formeze ca ştiinţă, şi ca indicaţie a capitolelor viitoare ce vor fi inspirate mai ales din cadrul antropologiei filosofice, iar nu

din acela al antropologiei fizice. Aceasta, pentru că ni se pare că antropologia fizică nu poate răspunde satisfăcător la întrebarea ultimă: Ce este omul? în legătură cu studiul antropologiei vă recomand câteva referinţe bibliografice, în special marele tratat al lui Schwalbe şi Fischer, precum P. Rivet, Deniker etc.

Preocuparea pentru o antropologie fizică a început cu savantul francez Proca, s-a afirmat din ce în ce mai mult în a doua jumătate a veacului XIX-lea, însă cu toată preocuparea de a dezvolta o idee autonomă de om, în permanenţă ea se găsea oarecum într-o atârnare, într-o dependenţă implicită faţă de ideea că omul este un continuator al seriei animale că este un animal de o anumită speţă mai complexă, mai originală, dar totuşi un animal. Şi toată sarcina acestui fel de antropologie a fost de a defini anume ce fel de animal este omul. Antropologia şi-a pus de la început două probleme: întâi care este legătura omului cu celelalte animale, adică situarea lui în seria zoologică – ceea ce se numeşte Antropologie generală; apoi o serie de alte întrebări în legătură cu aspectul somatic, anatomic etc. al corpului omenesc, ocupând rasele una faţă de alta.

Ceea ce ne interesează pe noi este antropologia generală, urmărind curentul evoluţionist inaugurat de Darwin, Spencer şi alţi gânditori englezi, care au arătat transformarea lentă a organismelor animale într-altele, sub influenţa diferiţilor factori: de adaptare la mediu, evidenţiind faptul că transformarea speţelor este rezultatul unor lupte pentru. existenţă, a unei jungle fizice şi morale, în care organismele slabe pier şi învinq cele puternice, selecţionându-se astfel numai acele organisme, care suportau un asalt al mediului. Din aceste preocupări a reieşit faimoasa teorie a descendenţei omului din maimuţă, şi din celelalte animale. Teoria susţinută de Darwin, a fost reluată de şcoala socialiştilor germani şi de preocupările

celor ce voiau să situeze omul în raport cu celelalte animale. Că această evoluţie, pe care o invoca Darwin şi mai târziu Lamark, s-a înfăptuit într-o curbă liniară sau, cum o vede Bergson, sub forma unei explozii în care diferitele forme ale existenţei nu se înşiruiesc ca mărgelele pe o aţă unele după altele, ci pornesc ca schijele unui obuz, în diferite părţi – lucrul este indiferent pentru noi, pentru că în orice caz este vorba de a trage concluzii relative la descendenţa omului din aceeaşi origine animală, care este presupusă şi într-un chip evolutiv şi în celălalt.

Descendenţa omului din animal părea că are o serie de probe foarte importante în ajutorul – ei şi anume, două feluri de probe: unele care ies dintr-o serie întreagă de asemănări între constituţia corporală a omului în raport cu maimuţele sau cu fiziologia lor; altele care ies din problema omului – fosilă, dintr-o serie de schelete care s-au găsit contemporan cu perioade geologice foarte îndepărtate şi din care, în succesiunea lor, s-a putut face o serie evolutivă de organisme, de schelete, care mergeau de la apropieri imediate cu maimuţele, până la o serie care arată degajarea de această influenţă şi apropierea de forma actuală de om.

Probe de asemănare între om şi maimuţă sunt foarte variate: unele privesc formele anatomice. Anatomia comparată indică o serie întreagă de organe similare la om şi la maimuţă. De asemenea probe de ordin fiziologic, ca de pildă analiza sângelui şi componenţa unui grup sanguin similar la om şi la maimuţă. Tot aşa s-a dovedit că foetusul prezintă forme organice la fel la om şi la maimuţă. În fine, proba de ordin parazitar: o serie întreagă de organe, care nu se pot identifica servind la o funcţiune vitală, se găsesc şi la om şi la maimuţă: este vorba de faimosul organ care se găseşte în ochi, plica semilunaris, şi care se găseşte şi la om şi la maimuţă; de asemenea, organe parazitare de tipul apendicelui, prezente şi într-un caz şi în celălalt, ceea

ce înseamnă că în istoria animală, cândva acestea au fost organe la unii strămoşi, care au precedat şi omul şi maimuţa, ele au dispărut prin neîntrebuinţare şi se găsesc reziduuri şi la om şi la maimuţă, ceea ce dovedeşte că au amândoi aceeaşi origine într-un strămoş comun. În sfârşit, probe de ordin patologic: aceleaşi boli se găsesc adeseori şi la om şi la maimuţă. Aceiaşi paraziţi, de pildă râia, aceiaşi microbi, de pildă sifilisul, apar şi la om şi la maimuţă, cu toate că ele se pot inocula şi la alite animale.

Înrudirea aceasta s-a putut proba şi cu altă serie de argumente, care veneau din descoperirea unor schelete îngropate în straturi geologice foarte vechi şi care arătau oarecare evoluţie a maimuţei către om. Aşa de pildă un doctor militar olandez Dubois, a găsit în peninsula lava în secolul trecut, nişte resturi dintr-un schelet, care nu erau mare lucru: o cutie craniană, la 15 metri de ea un femur şi la trei metri de femur doi dinţi. Acestea, întrunite la un loc prezentau un foarte bizar schelet, care nu aparţinea nici omului, nici maimuţei. Craniul omului are o capacitate de cel puţin 1.000 cm^3 şi la maimuţă 600 cm^3. La acest schelet, craniul prezenta o capacitate de 850 cm^3, prin urmare o capacitate intermediară între craniul omenesc şi cel de maimuţă. Femurul avea exact forma umană, dinţii erau, în ceea ce priveşte structura exterioară, ca la om, dar în ceea ce priveşte coroana, ca la maimuţă, de unde se putea trage concluzia că este vorba de transformarea unei speţe în cealaltă. S-a numit acest organism intermediar de tranziţie, *Pitecaruropus erectus*. A doua descoperire s-a făcut în satul Mauer, lângă Heidelberg, a unui schelet din care s-a găsit numai o falcă cu toţi dinţii pe ea. După cercetări, s-a văzut că aparţine unui organism ceva mai evoluat decât Pitecantropus erectus, deci că este vorba de un proces de degajare a naturii omeneşti de natura ei animalică; de ásemenea s-a opinat că este vorba de cel mai vechi strămoş al nostru, *homo Heidelbergensis*. Mai târziu

s-a găsit la Neanderthal, în Prusia, lângă Düsseldorf, un alt schelet, compus dintr-o calotă craniană şi care prezenta particularitatea că avea arcadele sprâncenelor foarte mari şi capul foarte plat, ceea ce a făcut pe Huxley să susţină că este vorba de un strămoş al nostru. Wirchow a susţinut că este vorba de om propriu-zis, dar cu o deformaţie patologică şi că nu este concludent în istoria degajării omului din animal. Apoi s-au găsit o serie întreagă de schelete, care prezentau analogii sau identităţi cu craniul din Neanderthal. Astfel s-au găsit asemenea schelete în Gibraltar, în Franţa, în Italia etc. descrise într-o carte celebră a lui M. Boule; aceasta înseamnă că *omul din Neanderthal* înseamnă o anumită epocă, înseamnă că nu este vorba de cranii găsite la întâmplare, ci este vorba de un anumit moment anatomic din istoria dezvoltării şi degajării omului din filiaţiunea lui animală. În fine, s-au găsit alte tipuri de schelete la Grimaldi şi cro-magnon şi ultimele la Chancelade, ceea ce înseamnă – că aceste descoperiri formează o serie care începe cu Pitecantropus erectus, în care este împărţită aproape în jumătate natura omenească şi cea animalică, apoi este al doilea moment, omul de la Heidelberg, urmează omul de la Neanderthal etc. toate acestea formând o desprindere din ce în ce mai accentuată a omului de originea lui primară.

Toate acestea ne arată două feluri de probe, care tind să dovedească faptul că omul se trage din maimuţă, deci că el nu este decât un animal mai complicat, fiindcă toate elementele se întâlnesc fie prin asemănări de ordin fiziologic, anatomic, patologic sau altele, fie prin evoluţia însăşi a scheletelor găsite în stare de fosile, două serii de probe care redau descendenţa noastră animală. Totuşi, dacă omul prezintă asemănări foarte importante cu animalele, el fiind un animal degajat, fiind acel Homo Sapiens al lui Quatrefages – alţii au vorbit de ultima speţă animală, ominienii, – cineva a propus să se adauge un

vregn omenesc" la celelalte regnuri (animal, vegetal etc.) – este vorba de un animal complicat, acest *Homo Sapiens*, care trebuie degajat din ordinea lui primară animală.

Dacă însă este vorba de foarte importante asemănări, trebuie să analizăm şi punctele de vedere care deosebesc pe om de animal, din punct de vedere fizic. Într-adevăr, omul prezintă o serie de aspecte care îl separă, din punctul de vedere al unei antropologii fizice, de animal. În primul irând poziţia verticală, omul stă vertical, şi deci întreaga mecanică a scheletului şi întreaga poziţie corporală este alta decât la celelalte animale;

este alta pentru că legăturile cutiei craniene cu coloana vertebrală nu mai sunt la fel ca la animale, unde coloana vertebrală se leagă pe partea posterioară de craniu; aci, ea cade vertical, la mijloc. Coloana vertebrală a animalului are o singură înclinaţie, a omului are o serie de înclinaţiuni; prin aceasta omul este mult mai suplu decât animalul, el presupune o serie de adaptări mai elastice, deci o serie de oscilaţii pe desenul coloanei vertebrale. De asemenea, muşchii cervicali sunt foarte puternici la animale, capul tinzând să cadă în jos. La om, capul având o poziţie mai bine echilibrată, muşchii cervicali nu mai au atâta importanţă. Iată prin urmare o serie de caractere care arată că omul stând pe două picioare, se deosebeşte din punctul de vedere al poziţiei lui, de animal.

În al doilea rând este importantă, ca alt caracter de deosebire a omului de animal, apariţia mâinii. Maimuţele au şi ele membrele superioare cu un început de dezvoltare în sensul adaptării la luarea de obiecte, la agăţare etc. Însă dezvoltarea degetelor, a mobilităţii lor, a reflexelor, acestea sunt specific umane. Mâna omului se deosebeşte total de membrul superior al maimuţei. Ea are o serie foarte variată de comportări şi atitudini, este un organism care ajută pe om să se adapteze la mediu mult mai mult decât

pe maimuţă.

Al treilea caracter este dezvoltarea acelor regiuni de encefal, care privesc apariţia întâi a simţurilor superioare, adică a văzului şi auzului, în dauna olfactivului, adică a mirosului. Se ştie că animalele sunt mult mai dotate din punctul de vedere olfactiv decât omul, în schimb omul este mai dezvoltat din punctul de vedere al văzului şi auzului. Astfel, în construcţia oculară a omului, există un fel de bastonaşe celule, care dau omului posibilitatea diferenţierii culorilor; de asemenea în ceea ce priveşte sunetele şi armonicele lor, combinaţiile lor, ajung proporţii pe care animalele nu le ating niciodată. În fine, în ceea ce priveşte conţinutul anatomic, regiunile din encefal sunt mult mai dezvoltate la om faţă de animal.

Un alt caracter este acela al atrofierii muşchilor mandibulari, pentru că omul, spre deosebire de animal, nu apucă hrana sau prada cu gura. De aceea muşchii mandibulari, adică maxilari, sunt mult mai atrofiaţi la om.

Iată deci că definiţia omului din acest punct de vedere, al unei antropologii fizice, îl aşază, prin cel puţin două serii de probe, în înrudirea lui cu animalele, şi reuşeşte să arate oarecari progrese şi etape, după care anumite organe s-au diferenţiat de ceea ce avea animalul, au format pentru om anumite particularităţi, care îi dau dreptul la un loc deosebit în cadrul naturii. Acestea sunt rezultatele antropologiei fizice pentru problema care ne interesează, anume aceea a situării omului şi a răspunsului la întrebarea „ce este omul şi care sunt caracterele lui”?

Datele conferite de antropologia. fizică ni se par însă insuficiente. Din simpla lor însuşire şi înşiiiându-le n-am făcut altceva decât să dăm un tablou rezumativ al unor strădanii de câteva decenii pentru a asigura găsirea câtorva mediocre elemente de particularitate anatomică sau fiziologică indicate să justifice vechea pretenţie a suveranităţii omului şi a superiorităţii lui de animal pus în

fruntea naturii, – din această însuşire însă se degajă o impresie de sărăcie, de mizerie intelectuală. Oare numai atât să fie omul? Un animal care are o mână în plus, câţiva muşchi cervicali atrofiaţi şi câţiva muşchi în plus, şi poziţia pe două picioare, care au apărut pentru că la un moment dat omul se hrănea cu anumite fructe pe care trebuia să le apuce cu mâna sau pentru că dacă nu mai găsea aceste fructe trebuia să-şi fabrice mâncarea altfel? Din toată complexitatea, din toate năzuinţele omului, să nu rămână decât doar atât? Antropologia fizică se loveşte în această definiţie a omului de aceeaşi obiecţiune de care se loveşte în general orice explicaţie fizică sau fiziologică: materia unui lucru poate explica cadrul fenomenului, dar nu esenţa sau calitatea lui. Într-un cadru de o anumită dimensiune poţi pune un tablou, dar cadrul nu defineşte tabloul acesta, pentru că în acelaşi cadru intră o infinitate de tablouri de aceeaşi dimensiune. Aceasta nu ne arată nici conţinutul, nici semnificaţia fiecărui tablou în parte, dacă spunem care sunt dimensiunile ce fac aceste tablouri să intre într-un anumit cadru. Pe un cuier se poate atârna o haină, dar se pot atârna o mie de haine. Cuierul nu dă nicio indicaţie asupra naturii hainei. Tot aşa, condiţiile materiale ale unor fenomene sunt suportul în care el se dezvoltă care arată o anumită cauză, dar la acelaşi fenomen de ordin material pot corespunde o infinitate de fenomene de ordin spiritual, care nu pot fi explicate prin natura însăşi a acestui material.

Fără a apela la soluţii spirituale 9, pentru că trebuie să recunoaştem dependenţa şi efectele unui anumit materialism în esenţa lucrurilor, trebuie să recunoaştem că el este numai un punct de plecare şi o explicaţie insuficientă, care trebuie completată cu o serie de explicaţii de ordin calitativ, mergând la esenţa fenomenului, nu numai la condiţiile în care el a apărut. Tot aşa şi în Antropologie, a spune că oamenii de aceeaşi

capacitate cranianã, de aceeaşi formã a corpului, de aceeaşi înãlţime, de acelaşi aspect al pãrului sau aceeaşi culoare a feţei, sunt capabili de aceeaşi reacţie, înseamnã a spune mãcar cã oamenii toţi care compun aceeaşi rasã au acelaşi suflet şi cã nu existã comportãri individuale, nici variaţii de ordin specific, toate fiind explicabile prin aceste fenomene de ordin exterior.

În Antropologia specialã se întrebuinţează o serie întreagã de indicii, de simptome, de experienţe matematice, care aratã oarecum aspectul cantitativ diferenţial al diferitelor rase omeneşti. Aşa de exemplu, este ceea ce se numeşte indicele cefalic, raportul între doi diametri ai craniului, indicele nazal, lungimea mâinilor, culoarea feţei sau pielii, aspectul pãrului etc, toate acestea au fost criterii antropologice, dupã care se deosebeau diferitele rase omeneşti şi evident deosebeau şi tot ce conţin aceste rase ca bogãţie sufleteascã, fiziologicã, moralã, adicã se explicã prin culoarea pãrului, lungimea membrelor etc. O întreagã comoarã infinitã de aspecte individuale ale fiecãrei rase sau fiecãrui popor dintr-o rasã. Ce se întâmplã însã? Rasele se amestecã între ele şi aceste caractere nu sunt suficiente 10. Dacã ne scoborâm în urmã la scheletele fosile pe care le-am gãsit la omul din Neanderthal, aspectele sunt pure. Pe mãsurã ce urcãm cãtre omul din cro-magnon şi Chancelade aspectele nu mai sunt pure. La originea lor primarã, ele pot constitui indicii precise (indicele cefalic, nazal etc.) mai târziu însã toate caracterele se amestecã unele peste altele şi ajungem astãzi, de pildã sã gãsim în Antropologie acelaşi indice nazal la scheletele de la Romani ca şi la scheletele Indienilor din California, adicã mãsura 46/6 şi acelaşi indice cefalic la Ruşi ca şi la populaţiile Adamanilor din Africa Centralã; aceeaşi talie, adicã 166 cm la turci ca şi la populaţia Banda din insulele Pacificului.

Iatã deci cã indicaţiile antropologice sunt tot aşa de

largi ca şi cuiul pe care atârni o haină, ca şi cadrul în care intră o infinitate de tablouri, pentru că ele sunt valabile şi la turci şi la populaţia Banda din insulele Pacificului, sau şi la Romani ca şi la Indieni etc. Se pot explica deci o serie de aspecte, care sunt valabile şi într-un caz şi în celălalt, prin urmare o explicaţie care explică prea multe şi care în consecinţă nu explică nimic. Datele actuale ale Antropologiei chiar dacă sunt făcute astfel încât combină lungimea membrelor cu mărimea taliei, indicele cefalic cu culoarea feţei, totuşi rareori reuşesc să stabilească un criteriu obiectiv pentru diferenţierea raselor între ele.

Dar dacă caracterele acestea nu sunt suficiente pentru diferenţierea raselor între ele, ele nu pot fi suficiente nici în Antropologia generală, atunci când este vorba de a diferenţia natura omului de celelalte animale, pentru că nu ele vor indica ceea ce este specific omenesc spre diferenţă de ceea ce nu este specific omenesc. După cum la indicele cefalic corespund o serie de popoare, tot aşa la o serie de specifice11 ale omului vor corespunde diferite animale şi nu numai omul în sine, nefiind posibilitatea de a-l detaşa de fondul său animalic şi de a-l arăta ca o fiinţă în sine autonomă, deosebită de filiaţia sa animală. Pentru că în fond, cum spuneam, sufletescul este mai general, mai bogat, el debordă fizicul. Când un călător merge în diferite ţări, el ştie mai dinainte tipul fizic al fiecărui popor pe care-l vizitează, nu are nevoie nici de indicele cefalic, nici de indicaţii antropologice; el deosebeşte prin simplă intuiţie popoarele pe care le vizitează, după expresie, adică după aspectul mimic al figurii, ceea ce înseamnă că interiorul sufletesc dinamic debordă în capul şi în faţa omului, îl animă şi-i dă o altă poziţie. Un statistician rus a arătat chiar că oamenii se deosebesc după cum se ţin: drept, ghebos, ţanţoş, figura încruntată, figura surâzătoare etc. Această tipologie a expresiei caracterizează mai degrabă aspectul unui popor,

decât anume indicaţii de ordin antropologic sau anatomic. Deci când spui „expresie” spui revărsare din interior, spui impulsiuni care vin dintr-o anumită dinamică nervoasă şi care imprimă corpului o anumită ţinută 12. Iată cum aspectul sufletesc debordă aspectul fizic şi formează din el o serie caracterologică şi tipologică mult mai importantă decât cele câteva indicaţii ale antropologiei fizice.

Dar mai este şi altceva: în cartea sa recentă asupra omului, economistul german Sombart arată că în secolul al XIX-lea şi începutul secolului XX sunt două tendinţe în definiţia determinării omului: o tendinţă care caută să explice omul de jos în sus, de la inferior la superior, reducând omul la originea sa animală şi arătând că omul nu este altceva decât un animal original: apoi, este o altă tendinţă: în faţa acestui biologism sau animalism este un ominism, adică tendinţa de a arăta omul ceea ce este, independent şi chiar contra originii sale animale: nu interesează ceea ce este comun în animal şi în om, ci interesează ceea ce e specific omului. Vom reuşi să definim omul prin om, iar nu prin animal; definind omul prin animal, nu obţinem decât ceea ce se găseşte comun între om şi animal, iar nu ceea ce deosebeşte pe om de animal cădem adică în eroarea lui Taine, care explica individul prin mediu şi care arăta ceea ce este comun între oameni. Dar ceea ce este interesant, atât într-o operă de artă, cât şi într-o psihologie individuală, este tocmai ceea ce îl deosebeşte pe om de ceea ce-l înconjoară. Doctrina animalista, care face din om un ultim reprezentant ia unei serii din starea animală, nu serveşte decât să arate ceea ce este comun, şi aceasta o ştim şi noi. Dar ca să arate ceea ce este specific este neputincioasă, şi atunci trebuie să recurgem la serviciile unei antropologii de altă natură, care este antropologia filosofică.

Antropologia filosofică este una din cele mai tinere ştiinţe ale disciplinelor filosofice sau morale. Ea tinde să se

constituie acum dintr-o serie de cercetări făcute şi care au ca obiect iarătarea a ce este omul, în ce constă specificitatea lui, dar nu pe căile anatomice, ne descriind aspecte din corpul omului, nu măsurând antropometric capacităţi craniene, lungimi de membre etc. ci indicând în mod general din domeniile psihologiei, moralei şi esteticii, culturale în general, anumite aspecte care fac din om o fiinţă aparte. Aceasta nu înseamnă că Antropologia fizică este desfiinţată. Dar se declară că, pentru a defini ceea ce este omenesc, sufletesc, spiritual, este nevoie de o serie de alte discipline decât Antropologia fizică, de alte medii, alte câmpuri de investigaţii, luate în special din domenii de ordin cultural.

O serie de lucrări făcute în ultimul timp, care ajung în Germania aproape la aspecte de modă, se ocupă cu determinarea omului din punct de vedere filosofic, adică din punctul de vedere al valorilor lui spirituale. Astfel sunt cercetările făcute de Max Scheler în domeniul Criminologiei. În cartea sa *Poziţia omului în Cosmos* formează începutul unei antropologii de căutare a esenţei ultime a omului, independent de explicaţia istorică sau sociologică, omul în sine arătând care sunt caracterele, esenţa, ominia lui. În afară de preocupările acestei şcoli, astăzi se fac o serie de cercetări de domeniul Ontologiei, care nu zise ocupă numai de existenţă înţeleasă ca existenţă cosmică, ci de existenţă umană: omul este o existenţă oare se opune altei existenţe din afară de el, şi raporturile între om – existenţă finită şi existenţa infinită din el, formează o serie întreagă de probleme de ordin ontologic umanistic, pe care le-au trasat cărţile senzaţionale ale lui Martin Heidegger acelea ale unui antropologist Hoheri în care se pun problemele în legătură cu existenţa umană. În fine, un alt grup de cercetări de antropologie filosofică vine din câmpul Sociologiei. Este vorba de lucrarea de care pomenim, a lui Somhart, *Von*

Menschen, în care autorul arată că ceea ce este caracteristic omului – cum vom vedea – este puterea lui de obiectivare, omul care se consideră pe el însuşi un obiect, se vede pe el însuşi proiectat în afară: – el poate crea din aceste stări sufleteşti, stări de cultură; la care, un alt sociolog, Leopold von Wiese, care consideră societatea compusă din raporturi inter-individuale, pretinde că realitatea omului şi Antropologia filosofică se va baza mai ales pe raporturile care se pot stabili în diferitele relaţii inter-individuale: raporturi de cooperaţie, duşmănie, luptă, raporturi relaţioniste care constituie esenţa societăţii etc. Iată deci două şcoli în sânul şcolii sociologice, raportate la Antropologia filosofică. Contribuţii din Ontologie, Sociologie etc. vin să arate posibilitatea unei Antropologii filosofice, care îşi pune întrebări asupra esenţei omului, cu date, instrumentaţii, mijloace pur spirituale, făcând abstracţie de cercetările unei Antropologii fizice, ale cărei rezultate am văzut că nu sunt suficiente pentru a ne pune întrebarea ultimă asupra a ceea ce este omul, care este scopul şi rostul omenirii în genere. Trecând în revistă procedeele de metodă pe care le-am înfăţişat astăzi, ne rămâne să arătăm care sunt criteriile pentru a defini omul.

C. DEFINIŢIA OMULUI

Spuneam că explicaţiile pe care le oferă antropologia fizică ne apar insuficiente pentru a ne da explicaţia generală a naturii omului, şi spuneam că de aceea s-a simţit nevoia, o nevoie teoretică, a unei Antropologii spirituale, filosofice, şi schiţăm câSteva din tentativele moderne de a alcătui o disciplină care să fixeze natura omului, legăturile lui în lumea înconjurătoare şi de aci definiţia sa proprie. Vom examina râtevu din răspunsurile care s-au dat relativ la încercările de a caracteriza omul.

Dintre cele mai vechi este definiţia omului ca animal social, definiţie care se pune în seama lui Aristot şi în care se spune că spre deosebire de celelalte animale, omul are

simţul colectivului, colectivitatea însemnând organizare socială, începere de cultură, prefacerea modului exterior, şi deci omul este primul animal care utilizează astfel colectivitatea pentru începutul de exploatare a naturii.

Dar el nici nu poate trăi izolat – afară de ficţiunile contractualiste din epoca dinainte de Rousseau, după care omul a trăit cândva izolat, iar după aceea a făcut oarecari concesii, încheind un contract cu ceilalţi tovarăşi ai lui pentru a forma o societate şi prin care şi-a alienat din drepturile lui. Această istorie, atunci când s-au făcut investigaţii de ordin etnografic asupra popoarelor primitive, s-a dovedit a fi falsă şi a fi o simplă teorie inventată în cabinet de oameni care n-au avut niciodată contact cu populaţiile sălbatice.

Omul trăieşte în societate. Dar se naşte întrebarea: numai omul trăieşte în societate? Este acesta un caracter specific şi original al omului? într-o carte celebră, publicată acum 5060 ani, un sociolog francez, Alfred Espinas, a făcut o cercetare ştiinţifică asupra societăţilor animale. Acolo arăta că aproape toate animalele trăiesc în grupuri sociale. Aşadar, nu numai că omul nu este – aşa cum visa Rousseau – o fiinţă care iese pură din sânul naturii şi pe care societatea o corupe, dar chiar animalele trăiesc în societate şi cu atât mai mult omul. Sunt diferite societăţi. Sunt societăţi animale, care au un caracter permanent de organizare, de pildă societatea castorilor, societatea furnicilor, societatea albinelor, care toate cunosc nu numai un trai colectiv, dar chiar o diviziune a muncii foarte specializată, fiecare din grupe îşi ia o anumită sarcină, ceilalţi o completează şi viaţa socială durează pe baza acestei ajutorări mutuale. În orice caz, nu se cunosc animale care să nu aibă măcar o societate familială, compusă din mamă, tată, pui, şi care formează o societate atâta vreme cât puii au nevoie de a fi crescuţi. Deci definiţia care pleacă de la ideea că numai omul este

acel Zoon Politiken al lui Aristot nu se poate să aibă niciun fel de valoare de originalitate, deoarece majoritatea animalelor trăiesc în societate şi pentru societate 1S. Şi tot în antichitate şi tot de Aristot, s-a dat altă definiţie: omul este un animal raţional, este animalul care judecă, care prevede, care închide contactul lui cu realitatea în datele pe care le oferă în mod imediat empirismul, într-o serie de concepte care sunt utile în lupta pentru existenţă. Dacă confruntăm această definiţie cu psihologiile animale, lăsând de-o parte cercetările de psihologie animală romantice ale lui Fabre sau Rousseau sau în fine Brehm (Tierleben), în care un foarte facil antropomorfism este pus în sarcina animalelor şi după care animalele săvârşesc o serie de acte savante, – vedem şi în cazul acestei definiţii că nu este vorba de un caracter specific al omului, pentru că foarte multe din animale au începuturi de inteligenţă, care dacă nu se exprimă concepte abstracte, în orice caz ele duc la o serie întreagă de înlănţuiri, de concluzii, care arată semnele şi structura unei adevărate inteligenţe. Iată, de pildă, o serie de fapte din psihologia animală mai nouă. Lăsăm de-o parte iarăşi acele fapte, care ar putea fi explicate prin factori asociativi sau prin simpla prezenţă a memoriei, de exemplu faimoasa metodă a labirintelor, după oare un animal este introdus într-o serie de culoare foarte complicate, iar unul din drumuri numai duce spre bucata de hrană; ei bine, animalul, câinele de pildă, găseşte exact drumul care duce la hrană; sau, experienţele cu bucata de hrană pusă în dosul unui perete de sticlă într-un vas cu apă în care se găseşte un peşte: animalul se izbeşte de câteva ori de peretele de sticlă transparentă, ca să apuce hrana, dar după câteva din aceste încercări memoria îl ajută şi el rămâne ezitant şi nu mai îndrăzneşte să se repeadă în peretele de sticlă. Acestea sunt chestiuni care se pot explica prin memorie.

Iată însă câteva exemple, care sunt evident forme de

judecată: O pasăre, o gaiţă, care vede o pisică mâncând o bucată de carne, vrea să-i fure carnea, dar pisica e mai puternică decât ea şi într-o luptă directă ea ar fi învinsă. Ei bine, atunci întrebuinţează un truc: ciupeşte pisica de coadă, pisica se întoarce* şi gaiţa îi fură carnea. Este desigur o stratagemă, care înseamnă un act de inteligenţă. Iată un câine închis într-o cameră, vrea să iasă, el ştie uşa care duce afară, dar care are trei zăvoare dintre care două nu fac să se deschidă uşa; el încearcă rând pe rând pe toate trei şi apoi ştie care este cel care deschide uşa şi o deschide astfel. Iată un cocoş care ciuguleşte câteva grăunţe, care cad dintr-o batoză, dintr-un sertar care este activat prin apăsarea unei anume manivele; cocoşul sare pe amândouă picioarele, deschide sau apasă manivela şi-şi ia astfel porţia de grăunţe. Toate acestea arată că animalele. au în structura lor mintală acte de inteligenţă. De altfel, cercetările recente din psihologia animală tind să arate că deosebirea care părea fundamentală altă dată între instinct şi inteligenţă şi după care animalele ar avea mai mult instinct, iar oamenii mai multă inteligenţă, nu este o deosebire calitativă, ci este mai mult o deosebire de grad. Astăzi se tinde să se creadă că natura instinctului şi natura inteligenţei este aceeaşi, cu singura deosebire că instinctul lucrează cu soluţii tipice stereotipe, că el activează totdeauna când este vorba de o situaţie identică cu alta anterior câştigată prin experienţă sau ereditate, pe când inteligenţa lucrează în cazurile noi, originale, când vechile date nu mai sunt suficiente pentru a oferi o soluţie instinctivă. Aşadar, este o chestiune de deosebire de circumstanţe, amândouă având la bază o serie de experienţe de ordin inteligent, însă operând în două împrejurări deosebite.

Afară de aceasta, cercetările de psihologie genetică, evoluţionistă, arată că evoluţia sufletească a omului nu s-a făcut numai într-o singură direcţie, pe calea evoluţiei

inteligenţei, a raţiunii, aşa cum cred psihologii intelectualişti, ci s-a făcut printr-o dezvoltare de la simplu la complex a întregului suflet omenesc, cu tot ceea ce conţine el: sentimente, instincte, emoţii, putere afectivă mai mare etc. Aşadar sufletul omenesc s-a dezvoltat cu tot conţinutul şi nu numai cu o singură parte, care ar vrea să definească omul în esenţa lui antropologică, raţiunea. A spune că dezvoltarea raţiunii deosebeşte pe om de animal este fals, pentru că raţiunea face parte dintr-o structură totală a sufletului omenesc, nu este o singură facultate, care să se dezvolte monstruos în dauna altora14. Iată deci câteva simple obiecţii, care ne împiedică să primim şi această a doua definiţie, după care omul este un animal raţional.

S-a zis în al treilea rând că omul este un animal care vorbeşte, animalul locvace, animalul retor prin excelenţă, el este singurul animal care ştie să se exprime, să-şi comunice gândirea, să aibă talent oratoric, care desfăşoară conţinutul său sufletesc în expresiuni verbale exterioare; singurul animal care întrebuinţează instrumentul limbajului în expresiunea emoţiilor şi comunicarea lor exterioară.

Să fie această definiţie adevărată? într-o anume privinţă ea este cam acelaşi lucru şi se identifică cu definiţia anterioară, întrucât limbajul este o exprimare noţională de simboluri abstracte, care presupune o formă de raţiune evoluată. Dar şi pentru alt motiv nu ni se pare că această definiţie este satisfăcătoare. Limbajul omenesc, ca facultate, ca act psihologic, cuprinde două aspecte: într-un prim aspect, limbajul este o expresie a emoţiilor, o expresie dinamică a stărilor sufleteşti, care se exprimă în afară prin mimică, gesturi şi vorbe, este o prelungire a acestor sentimente, adică o expresie a lor. Dar el nu este numai atât. El este şi o convenţie, o înţelegere cu ceilalţi membri ai societăţii, ca la aceleaşi expresii exterioare, să

corespundă aceleaşi stări sufleteşti sau aceleaşi comunicări de idei sau exprimări de gânduri. În primul său aspect, limbajul este desigur cunoscut animalului; şi animalele ţipă când le doare ceva, latră, au o expresie de furie când sunt furioase, sau au o expresie de mulţumire, de linguşire când simt plăcere. Găsim o gamă întreagă de sentimente, care apar foarte expresiv pe faţa sau în vocea animalelor mai evoluate. Au animalele însă un limbaj convenţional? Adică totdeauna aceleaşi expresii corespund la aceleaşi exprimări de gânduri? în această privinţă evident nu poate fi vorba de o convenţie conştientă, dar această convenţie conştientă nu există fără îndoială nici în limbajul omenesc; există însă la unele animale o repetare tipică a aceloraşi expresii în raport cu aceleaşi sentimente: la furie câinele latră, la durere urlă etc. Iată de ce o serie de cercetări sunt de părere că un început de limbaj există şi ia animale, că limbajul omenesc este mult mai complicat, dar că natura propriu-zisă stă în fiinţa, în strigătul animalelor şi în expresia care se repetă în aceleaşi condiţii cu aceleaşi gesturi exterioare.

Dacă omul nu este numai un animal raţional, dacă el nu este singurul animal locvace, un grup de filosofi şi în special pragmatiştii şi cu ei mai ales Bergson15, au spus că omul ar fi homo faber, omul care fabrică, omul care construieşte. Animalele nu construiesc, ele suportă direct intemperiile, tratează direct natura, n-au nicio legătură cu mediul exterior decât participând şi reacţionând cu mijloacele proprii. La om este altceva: între natură şi om se interpune tehnica, o serie întreagă de instrumente cu care omul îşi face o mică industrie, inventă anume tehnici, perfecţionează astfel industria, care a dus la forma actuală de tehnică modernă. Omul aşadar este un animal constructor, iar însăşi noţiunea inteligenţei, după pragmatişti, n-ar fi decât găsirea unor soluţii la o serie de probleme complicate din viaţa omului, inteligenţa nefiind,

după Bergson, decât „le moyen de se tirer d'affaire", mijlocul de a găsi o soluţie prin care omul reuşeşte să se strecoare şi să soluţioneze împrejurările în care trăieşte. Să fie oare animalele 16 lipsite complet de acest talent de construcţie? Mai întâi, şi animalele inferioare construiesc: păsările construiesc cuiburi, animalele îşi construiesc vizuini sau case de adăpostire de tot felul, maimuţele au chiar instrumente cu care reuşesc să se apere, au o serie de instrumente cu care lovesc, altele cu care culeg fructele, altele cu care se ajută la munca lor etc. Prin urmare fabrică. Fabricaţia există în lumea animală în stare rudimentară şi capătă numai o dezvoltare mai mare în cadrul vieţii omeneşti.

Toate aceste definiţii pleacă de la un defect comun. Ele consideră omul ca o prelungire a animalităţii17. Spuneam că sunt două posibilităţi de a defini omul: o posibilitate când i se acordă că el este un animal perfecţionat, un animal care înseamnă o serie de progrese pe răbojul care constituie progresul omenirii în general, dar atâta tot; şi apoi o serie de alte definiţii pe care Sombart le numeşte hoministe de la care se pleacă cu. ideea că omul este ceva deosebit, care nu poate fi explicat prin perfecţiunile de grad faţă de o anumită structură a vieţii animale. Dar toate aceste definiţii, omul care vorbeşte, omul care construieşte etc. nu sunt altceva decât ideea că omul este un animal care are ceva în plus, deosebitor de restul animalelor. Deci este destul de greu de a pleca de la definiţia care arată omul numai ca o simplă unitate adiacentă la seria evoluţiei animale.

Omul este ceva aparte, este o unitate calitativ deosebită de legea animală, el reprezintă alt aspect, altă structură şi alte legi de evoluţie. De aici o serie de alte definiţii date în antropologia filosofică şi care, spre deosebire de celelalte analize de până acum, pleacă de la ideea unei eliberări, de la ideea că omul nu este o maşină

oarecare, susceptibilă de legile cauzalităţii, ci este o unitate care se eliberează de mediul exterior, care urmăreşte scopuri care-i sunt lui specifice şi după care îşi defineşte fiinţa sa în contradicţie cu legile fizice, care constituie ordinea naturală a lucrurilor.

Din aceste definiţii vom analiza câteva. Iată de pildă cea foarte recentă, pe care sociologul W. Sombart (Vom Menschen) o indică: după dânsul, omul se deosebeşte fundamental de alte fiinţe, prin aceea că este capabil de obiectivitate. El poate concepe, spre deosebire de animal, care are raporturi cu mediul exterior numai de acţiune şi reacţiune în vederea satisfacerii intereselor organice; omul vede natura din faţa lui după o serie de legi care pot fi oarecum independente de trebuinţele lui. Omul poate face ştiinţă, poate studia astrele de pe cer, fără să aibă pentru aceasta niciun fel de interes organic, şi adeseori în cele mai importante invenţii din ştiinţa exactă, din matematică sau fizică, interesele directe ale satisfacerii trebuinţelor organice nu joacă aproape niciun rol. Deci, omul poate considera natura exterioară ca exis tind separat de el, fără s-o supună trebuinţelor lui, fără să-şi facă din ea o anumită materie pentru satisfacerea trebuinţelor sale organice18. Dar el nu obiectivează numai lumea exterioară, ci reuşeşte să se obiectiveze şi pe sine însuşi, reuşeşte să se privească pe sine ca pe un om oarecare, care pentru sine printr-un proces de dedublare a conştiinţei, este un simplu obiect al naturii şi asupra căruia îşi poate îndrepta privirea, studiindu-l în ceea ce are mai bun sau mai rău. Fiecare ştim despre noi că avem un anumit portret, că avem anumite calităţi şi anumite defecte pe care le putem analiza, ne considerăm că suntem un altul, o persoană oarecare, care poate fi studiată cu răceală şi după legile unei perfecte obiectivităţi. În açest fel, omul ar fi o fiinţă obiectivă, fiinţa care a inventat obiectivitatea, exteriorizare, proiectoare în afară a unei lumi

transcendente a propriului nostru *EU* peste persoana noastră şi faţă de care nu putem avea niciun fel de sentiment interesat. Această definiţie eliberează oarecum pe om din dependenţa de mediul exterior, care constituie caracterul specific al animalităţii şi este desigur un progres în constituirea unei antropologii filosofice pe această cale de eliberare.

O a doua definiţie este aceea dată de filosoful Max Scheler, care spune că omul este o fiinţă opoziţionistă. Ce înseamnă aceasta? El zice că animalul este fascinat de mediul exterior, el trăieşte oarecum într-un fel de extaz, ca un somnambul, faţă de mijloacele de existenţă, faţă de care nu are decât acţiuni sau reacţiuni, când este. atacat. Iată de pildă, „tropismul", animalele care sunt atrase de lumină (fluturii, vara sunt atraşi de lumină); sau „hidrotropismul", adică animale care sunt atrase de umiditate; altele sunt atrase către munte, „geotropism" etc.; este o simplă atracţie fascinantă a mediului asupra animalului. Animalul nu se poate desprinde de mediul exterior: dacă i se pune calului fân în faţă, el mănâncă puţin din el chiar de e sătul. Celelalte animale îşi desfăşoară activitatea lor în funcţie de această incitaţie, care exercită asupra lor în mod direct o influenţă. Omul este singurul animal care se desprinde din mediu, care lucrează contra mediului, care are un fel de moment de evoluţie printr-o deşteptare, el poate să plece dintr-un loc în care s-a deprins să trăiască, este călător, poate avea alte idei decât ale timpului său, se poate opune printr-un suflet revoluţionar momentului în care trăieşte. Omul zice S chel ei – este opoziţionist, el poate zice „Nu" naturii. Acest refuz de adaptare este, după Scheler, condiţia omenească prin excelenţă: acest sentiment critic şi opoziţionist în faţa naturii, care ne permite de a refuza, de a rezista şi de a îndepărta de noi acele condiţii de viaţă, care nu sunt potrivite culturii, sufletului sau reacţiilor caracterului

nostru.

Tot în această categorie trebuie puse şi cercetările întreprinse de un alt filosof german, Klages, într-o carte care a făcut multă vâlvă *Der Geist als Wiedersacher der Seele*; acest autor pleacă de la ideea că viaţa curge în mod continuu, aşa cum o concepe şi Bergson şi toţi ceilalţi filosofi din şcoala lui; pentru el viaţa este un curent care curge în permanenţă, ca şi pentru Heraclid, această viaţă sufletească este oprită din când în când pentru a arunca asupra ei un fel de privire retrospectivă sau este încremenită o clipă; spiritul nostru este în acest sens un obiect de inhibiţie, de oprire a unui curs al vieţii pentru a lua cunoştinţă de ea. Deci conştiinţa nu este decât o oprire, o înăbuşire. Aşa se explică de ce oamenii foarte evoluaţi scad în vitalitate pe măsură ce cresc în materie de cunoştinţe şi gândire. Cu cât un om este mai reflex, cu atât viaţa este încremenită în funcţiile cunoştinţei, care o opresc şi prin aceasta o debilitează oarecum. Deci conştiinţa noastră, care formează mândria omului, ceea ce este atributul suprem al acestui rege al creaţiei – cum se spunea în secolul XVIII – ne face într-o privinţă un mare rău: ea împuţinează viaţa din noi, tocmai ca s-o cunoască.

Această idee a lui Klages este reluată de Simmel, care arată şi el că, pe măsură ce conştiinţa creşte, ea este o piedică a dezvoltării vieţii. Oricine are în el o reflectare mai adâncă a conceptelor, constituie o frână faţă de viaţa, care izbucneşte fără niciun fel de zăgaz şi care se exprimă la fiinţele simple fără opriri, iar la fiinţele pline de spirit, dimpotrivă, este oprită în mersul ei tocmai pentru a fi studiată şi pentru a forma ceea ce este interesant şi adânc omenesc şi până la un punct eroic în viaţa noastră sufletească.

Tot în această privinţă trebuie interpretată şi contribuţia adusă de o care celebră a lui A. Gehlen, care defineşte omul ca fiind animalul sau fiinţa, care este

capabilă să ia o atitudine. Aceasta înseamnă că nu este supus în totul intemperiilor naturii, că de pildă nu se lasă gol pe frig, îşi fierbe mâncarea, nu mănâncă fructele direct din copac etc. este prin urmare capabil de a corecta influenţele mediului printr-o serie de atitudini, care creează bunul de cultură. Aceste bunuri de cultură care sunt atitudinile în faţa incitaţiilor naturii, uneori negative, uneori pozitive, formează totuşi, după Scheler, un fel de stiluri de comportări în faţa naturii exterioare, stiluri oare corectează natura omului. Omul este creator de cultură, iar cultura este luarea de atitudine în faţa naturii.

Iată un grup de definiţii care toate au ceva comun: omul este o fiinţă care nu cedează direct mediului, nu este o fiinţă sugestionată; înţeleg prin sugestie orice acţiune de influenţă exterioară, care este primită fără nicio critică. Omul sugestionabil este cel care primeşte de-a gata o influenţă sau o convingere exprimată de altcineva, un argument de autoritate, care este acceptat fără să fie examinat în valabilitatea lui. Omul este un animal nesugestionabil. Aceasta o spun cele trei definiţii analizate până acum şi care au ca punct comun faptul că omul se opune unei sugestionabilităţi directe. Aceste trei definiţii reprezintă desigur un progres şi vom vedea că fiecare dintr-însele prinde câte un aspect al realităţii exterioare şi formează prin aceasta o contribuţie la constituirea unei definiţii a omului, din punct de vedere filosofic şi spiritualist.

Mai examinăm, înainte de a trece la o construcţie proprie în ceea ce priveşte definiţia omului, un ultim răspuns asupra naturii omului, pe care îl dă ştiinţa renăscută medievală a Ontologiei, care se bucură în momentul de faţă de un mare succes. Este vorba de omul antologic, aşa cum îl concepe în special Heidegger şi Heberlin. Pentru a înţelege cum explică Heidegger rostul omului în existenţă, trebuie să spunem că el se dezvoltă

sub o serie de influenţe foarte variabile şi deseori contradictorii. Heidegger a fost influenţat în primul rând de psihologul catolic Brunettière care întrebuinţase o serie de doctrine tomiste şi care a transmis un fel de gust pentru filosofia medievală, adică Ontologia. El a fost o bucată de vreme adeptul lui Husserl şi în această privinţă a făcut studii foarte adânci, care au lăsat în filosofia sa urme din fenomenologia lui Hegel 19, care prezintă multe puncte comune cu aspectul actual al Ontologiei lui Heidegger. În fine, el a descoperit un teolog danez S. Kirkegaard arătând că existenţa omenească este prin definiţie o existenţă de disperare şi tragedie, pentru că ea este lovită de păcatul iniţial, fără posibilitate de ispăşire: existenţa ei eternă merge către un fel de condamnare permanentă din care nu există posibilitate de salvare.

Luaţi toate aceste elemente la un loc şi formaţi un compot, care dă tocmai doctrina principală a lui Heidegger. Ce îl preocupa pe el? Să găsească natura primitivă, starea de existenţă care este anterioară dualismului cartezian. Descartes a împărţit realitatea în două planuri: un plan gânditor, care este sufletul şi alt plan, care este materia. Din acest dualism a apărut dualismul „subiect-obiect, care a afirmat, în toată doctrina idealistă de la finele veacului XVIII până azi, deosebirea între un obiect care gândeşte şi o materie exterioară care este obiectul gândit. Concluziile tindeau să arate că există un divorţ total între lumea exterioară şi concepţia despre ea, că lumea nu este decât reprezentarea mea, deci că lumea este totdeauna viciată de sistemul meu de percepţie, ea este înţeleasă după mijloacele mele proprii şi ca totdeauna formează un aspect subiectiv, care este imaginea mea despre lume. Heidegger vrea să soluţioneze această opoziţie între subiect şi obiect. El arată că există o existenţă generală, pe care o numeşte *Das Sein* şi care este existenţa însăşi şi spre deosebire de fenomenologi,

pleacă nu de la esenţa abstractă, ci de la omul concret, de la istoricitatea lui, de la faptul că omul este trecător, omul se naşte şi moare, începe şi sfârşeşte. Existenţa este oarecum o existenţă proiectată către moarte, *ein Sein zum Tode*, o existenţă care aspiră oarecum către neant, către propria ei nimicire. Dar orice existenţă care merge spre nimicire, este şi o existenţă care are frică de această dispariţie, şi atunci, într-o filosofie care trebuia să fie de ordin pur abstract şi spiritualist, printr-o lovitură de teatru Heidegger introduce deodată filosofia condamnării definitive a omului pentru păcatul iniţial şi arată că orice existenţă, prin faptul că este proiectată către moarte, prezintă ca o caracteristică principală a ei faptul de a avea grijă, acea *Sorge* sau acea *Angoisse*. Prin urmare în existenţa nealterată de nicio caracterizare, de nicio determinare, în existenţa abstractă şi pură, apare la un moment dat timpul care începe şi sfârşeşte, timpul provocator de tragedii, de grija zilei de mâine, de frica ce urmează oricărei existenţe. Această existenţă care este cotidiană, care are un aspect concret, spre deosebire de ceea ce concepeau fenomenologii ca un element de esenţă abstractă, această existenţă care mi este separată de existenţa generală, face ca vechea antinomie între subiect şi obiect să nu-şi mai aibă rostul, pentru că existenţa omenească îndreptată către moarte este un aspect al existenţei generale, este plasată de la început în lume şi aceasta formează caracteristica ei principală. În concluzie, după Heidegger trebuie să spunem că omul este un animal înfricoşat. Această frică de nimicirea totală dă omului şi acest aspect al său „eroic”, pentru că el face tot ceea ce poate ca să se poată salva, ca să poată evita moartea, care este totuşi fatală, este dată prin însăşi prezenţa factorului „timp” în alterarea existenţei primare; totuşi, această frică întărită pe om şi-l face să aibă acţiuni eroice, care pot duce la ceea – ce este mai bun şi sublim în om. Acestea nu sunt

poate concluziile directe ale lui Heidegger, dar ele s-ar putea trage, drept concluzii subînţelese din premisele pe care le pune el. Este această concluzie ultimă a naturii eroice a omului care constituie o contribuţie la ontologia omului şi care ne va permite să întreprindem definiţia lui.

După ce am analizat diferitele opinii care s-au emis relativ la natura omului, urmează să strângem toate aceste cercetări disparate într-o serie de concluzii de ansamblu, pentru a putea prezenta punctul central al cercetărilor noastre din acest curs, din această monografie asupra omului. Am văzut că o serie de definiţii sunt în legătură cu ideea că omul este o continuare a seriei animale, căreia i se adaugă ceva. Alte definiţii, pe care le-am examinat, tindeau către o antinomie20, către o caracterizare a omului pe bază de caractere specifice. Aceeaşi cale vom căuta s-o urmăm şi noi. Iată câteva fapte care sunt de natură de a ne îndruma către concluzia de care vorbim. În ceea ce priveşte instinctul de conservare şi aspectul său biologic, cu cât urcăm în scara dezvoltării evoluţiei omului, ni se impune concluzia unei scoborâri a acestui instinct de conservare, a unei devieri pe o serie de căi lăturalnice, care nu se pot satisface cu aceeaşi promptitudine ca în seria animală. De aceea o serie întreagă de filosofi au observat că omul este un animal mai slab, mai debil, mai plăpând, în raport cu celelalte animale. Instinctul nu lucrează atât de direct, simţurile sunt scăzute, puterea instinctului de conservare este din ce în ce mai slabă pe măsură ce urcăm scara perfecţionării omului. Elanul vital energetic se găseşte diminuat prin prezenţa conştiinţei. Este un fapt pe care l-a remarcat Klages în cartea despre care vorbeam.

Bergson îşi fundase filosofia sa pe ideea că ştiinţa n-a putut ajunge la concepte, decât oprind elanul vital în funcţiunea sa creatoare şi luând o serie întreagă de imagini detaşate unele de altele – aşa cum e filmul de

cinematograf, – imagini care sunt luate din cursul curgerii vieţii. Tot aşa se întâmplă şi în ordinea animală; încet-încet conştiinţa opreşte curgerea, şi la oamenii evoluaţi puterea bestială a vitalităţii este adeseori împuţinată de prezenţa conştiinţei. Orice fel de act introspectiv de conştiinţă, orice fel de interiorizare, se face totdeauna în dauna puterii de adaptare sau a puterii de apărare. Aceste câteva fapte ne duc la ideea că omul trebuie să fie un animal a cărui putere de conservare este în scădere.

Merg mai departe şi spun că omul este primul animal absurd, din punct de vedere biologic, adică este primul animal a cărui funcţiune de apărare se întoarce adeseori împotriva lui însuşi. Dacă afirmaţiile filosofice ale lui Klages le verificăm în câmpul literaturii introspecţionaliste, unde funcţionează ca mărită cu lupa posibilitatea omului de a-şi pune întrebări lui însuşi, de a-şi analiza actele, de a-şi cerceta tendinţele, vom vedea îndată că la oamenii unde conştiinţa se hipertrofiază, puterea de viaţă este scăzută în aceeaşi măsură. Iată de pildă cazul luat din literatură al romancierului Proust, este o imensă contribuţie documentară de sondagii, conştiente şi inconştiente şi întrebări infinite asupra cursului vieţii; este primul conflict văzut în mare, prima experienţă psihologică în chestiunea care ne interesează, unde conştiinţa mărită până la proporţii enorme punea mereu întrebări şi unde puterea de adaptare şi apărare a organismului este foarte mică; este primul conflict între conştiinţă şi vitalitate. Proust, a cărui putere de gândire şi autoanaliză era imensă, a fost toată viaţa lui un om delicat, debil, bolnav, care nu avea puterea de a face faţă celor mai elementare nevoi practice. Acelaşi a fost cazul, aproape tot atât de celebru, al unui profesor elveţian, Amiel, care ne-a lăsat un jurnal intim şi unde aceleaşi scrutări de conştiinţă, adânci, subtile în întrebările lui, se fac în dauna puterii practice, voluntare. Amiel se descrie ca un om lipsit de voinţă, care

nu poate să facă faţă nevoilor celor mai simple.

Toate acestea ne arată că în formele sale de adevărată omenie, omul se găseşte dezarmat prin însuşi faptul că are o conştiinţă care îi pune o serie de întrebări, prin cenzura căreia trec toate funcţiile sufleteşti şi către care trece aproape chiar funcţia organelor viscerale. Putem preciza că din punct de vedere biologic, omul este un animal absurd, care se întoarce contra instinctului de conservare. Şi iată câteva probe care sunt în ajutorul acestei prime definiţii provizorii: întâi şi întâi, omul este primul animal care îşi poate suprima viaţa. Este primul animal care, desprins din puterea oarbă, năvalnică, a instinctului de conservare, într-un moment dat îşi pune capăt firului vieţii. Nu se cunosc cazuri de sinucidere la animale. Se spune în general că scorpionul în panică, alungat, îşi înfige în cap pumnalul cu venin şi se sinucide; se zice de asemenea că o căprioară alungată de vânător sare într-un râu şi se îneacă pentru a scăpa de panica produsă de vânător. Acestea sunt cazuri observate pe care tratatele ultimei psihologii animale nu le confirmă, dar chiar dacă le-ar confirma, n-ar avea semnificaţia sinuciderii la om. Sinuciderea la om este totdeauna o soluţie conştientă la o suferinţă; ea este luată într-o deliberare deplină şi formează o ieşire dimbr-o dilemă. Sinuciderea este reflectarea dificultăţilor inexorabile impuse unei existenţe şi ea apare aproape totdeauna ca o soluţie, iar nu ca un act inconştient de panică sau ca un act de frică; ea este un act meditat, deliberat, care se impune ca orice fapt voluntar, angajând întreaga noastră răspundere morală. Asemenea acte nu sunt posibile în seria animală, unde instinctul de conservare este prompt; automat, unde nu cunoaşte niciun fel de întoarcere contra lui însuşi.

A doua serie de fapte care dau de gândit şi care ajută definiţia dată de noi, definiţie în care cuvântul „absurd”

trebuie să însemne absurd în sensul biologic, adică nesatisfacerea instinctului de conservare, – a doua serie de asemenea fapte sunt fenomenele de ascetism, fenomenele religioase, plecând de la cel mai simplu în această serie, fenomenul în care prescripţia religioasă indică omului suprimarea sa completă, desfiinţarea sa, intrarea sa în neant; formula budhistă de „Nirvāṇa”, de despersonalizare sau de topire completă în existenţa înconjurătoare, fenomenele acestea de chinuire, de reducere a vieţii, de împuţinare, de suspendare a nevoilor vitale, care formează toată gama foarte variată a fenomenelor de asceză. Sunt o serie întreagă de religii care taie complet orice posibilitate de prooreaţie, ca de pildă religiile soopiţilor, sau religiile în care oamenii intră în foc şi se ard cum simt toate acele groaznice chinuri rituale la popoarele primitive, în care mutilarea subiectului de sacrificiu devine curentă.

Dar chiar dacă luăm religia cea mai evoluată21, creştinismul, el însuşi conţine o tablă de valori care sunt un antidot vitalist. Creştinismul răstoarnă aproape toate valorile din păgânism, care făceau posibilă dezvoltarea exuberantă a personalităţii, a corpului şi dezvoltarea generală a fiinţei omeneşti. Iată, de pildă, umilinţa preconizată contra orgoliului şi toate celelaite virtuţi care făceau groaza lui Nietzsche şi în care vedea un început de degenerare a rasei omeneşti, sunt valori creştine care arată o anumită scădere în afirmarea vitală. Dar nu numai scăderea orgoliului, ci şi sărăcia, adică scăderea economică, scăderea puterii economice: „preferă sărăcia”, „trăieşte în simplitate” etc. sunt prescripţii care combat acea revărsare de forţe în afară, care constituie puterea materială a omului. În fine, combaterea plăcerii, simplitatea, asceza, renunţarea, căutarea suferinţei, cultivarea suferinţei şi alte virtuţi creştine ne oferă un tablou de valori în care punctul de vedere biologic al dezvoltării vieţii omeneşti este un moment de comprimare,

de înăbuşire a acestei dezvoltări şi un moment în seria care formează afirmarea unui alt aspect al omului, pe care îl vom vedea îndată. Dar tocmai de aceea Christ a fost considerat ca Fiul Omului, adică omul prin excelenţă; întrucât combătea acel moment în care dezvoltarea asociativă a vitalităţii şi animalităţii confunda natura intrinsecă a omului cu cea animală.

Ca un al treilea grup de fapte, iată de pildă obiceiul omului de a lua toxice, stimulente, cu toate că ştie că aceste lucruri îl duc la ruină, la boală sau la pieire. Şi acest fenomen nu este caracteristic doar într-o societate, alexandrină, decadentă, în care alcoolul, tutunul, sau alte toxice, formează un fel de monopol al claselor „subţiri". Etnografia arată că toate popoarele primitive iau toxice: unele mestecă un soi de foaie de cocos sau cocaină; indienii, populaţiile cele mai sălbatice din arhipelagul Malaeziei, obişnuiesc să ia haşiş, o serie întreagă de stimulente pe care omul conştient sau inconştient, le ia anihilând încet-încet instinctul de conservare şi tendinţa către autoapărare. Dacă trecem la o serie de comportări morale, facultăţi psihologice, constatăm acelaşi lucru: orice conduită omenească este de obicei în contradicţie cu expansiunea vitală, lată de pildă obiectivitatea: independent de interesele mele, independent de elanul meu, eu recunosc dreptatea altuia, existenţa altuia, existenţa unui obiect care se găseşte în afară de mine, a unei relaţii care, indiferent dacă îmi place sau nu, există. Aceasta înseamnă a combate aproape orice tendinţă de afirmare vitalistă; obiectivitatea înseamnă în acelaşi timp un început de împuţinare a vieţii.

Regulile morale, atâta vreme cât sunt în conştiinţa noastră, palpită de o căldură pe care le-o acordă subiectivitatea noastră, de pasiunea cu care le întovărăşim. Dar de îndată ce le-am făcut reguli de precept exterior, ele nu mai au căldură, ele sunt nişte prescripţii

serbede, la oare suntem siliţi prin coierciţiune să participăm sau să le respectăm; dar ele nu mai sunt valori morale, ci ni se impun dinafară. Şi atunci, atâta vreme cât aceste valori rămân subiective, sunt puternice, dar au ceva primitiv în ele, subiectiv şi tind să se obiectiveze în afară. Dar îndată ce s-au obiectivat, ele mor, amorţesc, le cuprinde un fel de scleroză devenind instituţii amorţite, care pierd din puterea de iradiaţie a sufletului nostru. Deci orice obiectivitate este o amorţire, formează între noi şi ele o distanţă, acea distanţă care le face să piardă orice contact de încălzire cu propria noastră convingere, cu propriul nostru sentiment, cu intimitatea sufletului nostru. Atâta timp cât valorile rămân în sufletul nostru sunt calde, exuberante; însă îndată ce ies în afară, încetează de a mai avea o valoare de prestigiu moral deosebit asupra noastră. Aşadar, a fi obiectiv înseamnă a pune între tine şi lucruri o anumită barieră, a considera lucrurile ca nefăcând parte din Eul tău, a nu le îmbrăţişa în toată evoluţia care formează ascendenţa unui om, înseamnă a le considera în afară, străine, pline de indiferenţă deci este vorba de o îndepărtare de orice comunicare vitală cu noi.

Acelaşi lucru se poate spune şi despre fenomenul de sinceritate. A fi sincer, zice Bergeret – un erou al lui Anatole France, – înseamnă ca şi cum ai ieşi gol pe stradă, a te expune în ceea ce ai tu inferior şi a evita orice apărare. Într-adevăr, toată legea vitală a oricărui animal şi om se bazează pe un act de simulaţie, un act de minciună prin care face oamenii să creadă că suntem furioşi când suntem calmi, calmi când suntem furioşi, etc.; o serie întreagă de deprinderi, comportări, atitudini care au drept scop de a înşela adversarul în lupta noastră. Nu există sinceritate totală nici faţă de tine însuţi nici faţă de ceilalţi; există minciuni, simulaţii indispensabile în cele mai elementare raporturi cu alţii. Nietzsche spune că este o necesitate imperioasă de a avea o mască în viaţă. Acea

mască o purtăm în fiecare moment: o poartă animalul când simulează moartea: insecta care simulează moartea pentru a putea fi evitate de alte animale care nu mănâncă decât insecte vii: animalele oare simulează furia când nu sunt furioase; de atâtea ori sângele rece şi calmul nu este decât o înfăţişare de vitrină, în timp ce înăuntrul nostru fierbem de indignare şi furie reţinută. Toate aceste aspecte au fost descrise în Psihologie îşi ele formează aproape una din ramurile cele mai importante ale apărării noastre. Cu toate acestea sunt o serie de oameni dintre cei mai umani, care suprimă simulaţia şi se comportă cu o sinceritate totală. A fi sincer, înseamnă a-ţi lăsa armele acasă, a combate dezarmat; cu toate acestea sunt unii oameni care reuşesc să fie sinceri şi cu ei şi cu alţii, şi prin aceasta să afirme ceea ce este mai important: suspendarea instinctului de conservare care recurge la toate acele artificii ce constituie masca şi atitudinea noastră în faţa raporturilor cu alţi oameni.

Intelectualul22 este un om care, ou orice risc pentru el, afirmă şi susţine adevărul, aşa cum indică raţiunea şi conştiinţa sa, adică un om care, contra intereselor lui, susţine un punct de vedere. Acest punct de vedere în general se susţine cu o serie de sacrificii. Cine caută adevărul este ca şi acela care caută sinceritatea. Adevărul de obicei este prezentat într-o serie întreagă de aspecte exterioare, care îl fac asimilabil unor societăţi şi unor oameni. A susţine că 2 plus 2 este egal cu 4 întotdeauna fie că ai interesul să susţii acest lucru fie că nu, fie că îţi place sau că nu-ţi place – a recunoaşte un adevăr matematic este un act de îndrăzneală, un act de îndepărtare de la o comportare biologică, care indică pe om ca un animal interesant în general. Dar nu numai atât. Intelectualitatea înseamnă a gândi lumea prin concepte şi imagini în loc de a gândi direct, deci a artificializa oarecum lumea; în loc de a pune „gestul”, pui imaginea gestului sau conceptul

gestului. Este o substituire artificială, care are în ea un început de degenerare. Intelectualitatea depărtează de viaţă, dar în acelaşi timp ea apropie de conştiinţă şi crează din nou contactul de care vorbeam adineauri între forţa de conştiinţă şi forţa de afirmare a vitalităţii.

În fine, să pomenim şi de actele de eroism, de curaj. Evident că pentru un om perfect lucid, curajul nu e posibil. Dacă cineva ar şti că sută în sută merge la moarte, n-ar îndrăzni – afară de cazul sinuciderii voite – să îndeplinească actul de curaj. Actul de curaj conţine într-însul, cel puţin pentru o bună doză, o anumită distracţie, o anumită umbrire a pericolelor posibile de care nu suntem în fiecare moment conştienţi. Cineva care ar fi perfect conştient de ceea ce riscă, n-ar îndeplini acel act, sau curajul lui ar fi diminuat cu perspectiva tuturor pericolelor *ipe* care conştiinţa le-ar pătrunde. Dar sunt o serie întreagă de cazuri în care fenomenul acesta de distracţie, de eclipsare a atenţiei, de umbrire a posibilităţilor de pericol, este foarte micşorat. Omul conştient de ceea ce se întâmplă execută atâtea şi atâtea acte care înseamnă o sărire peste instinctul de conservare sau peste actul de gravitate care-l leagă de pământ, realizând o eliberare totală, sublimă, care face gloria acestui rege al creaţiei, care este omul.

Iată deci că şi aceste acte, câteodată având o utilitate pentru ţară sau neam, pentru individ sunt puse în dauna instinctului de conservare şi formează o diminuare a lui. Fenomenul de renunţare conştientă la o serie întreagă de lucruri, renunţare care nu poate intra în logica directă a gestului animal, – animalul vede, apucă, consumă şi isprăveşte, omul poate să domine pofta, poate să domine tendinţa nevoii organice, nevoia intelectuală (curiozitatea), – o serie întreagă de lucruri pe care le poate domina prin inhibiţie; puterea de suprimare a unei tendinţe în erecţiune formează unul din marile acte de voinţă, oare

caracterizează omul superior în ceea ce are autentic omenesc. Din aceste câteva serii de fapte se poate vedea perfect că tocmai ceea ce constituie omul adevărat este această întoarcere contra animalităţii, această desprindere din impulsiunea vitală, această suspendare a urgenţei. De aceea spuneam, în mod paradoxal, că omul trebuie definit ca primul animal absurd, primul animal care e în situaţia de a se desprinde, de a se opune pentru o clipă măcar, instinctului de conservare.

Concluziile care s-ar putea trage dintr-o asemenea caracterizare a omu'/lui ar fi mai degrabă pesimiste. Şi într-adevăr, gânditori ca Scheler şi Klages ajung la asemenea concluzii. Ei arată că pe măsură ce conştiinţa opreşte, puterea de intelectualitatescrupul, interiorizare se afirmă mai puternică în om, în aceeaşi măsură vitalitatea lui descreşte şi că omul, încet-încet omul este sortit din acest stigmat de perfecţionare care în acelaşi timp este şi un stigmat de degenerare, să ruineze speţa şi să ajungă la o dispariţie a acestei speţe omeneşti. Concluziile noastre nu sunt atât de pesimiste. Când am spus că omul este animal absurd, este vorba nu de o anihilare totală a vieţii, ci de o suspendare temporară, provizorie, a vieţii. Această suspendare, acest obstacol pus unei puteri năvalnice de viaţă, această inhibiţie, această interdicţie trecătoare a soluţionării unui act de tendinţă vitală, aduce o serie întreagă de complicaţii, care, tocmai formează progresul în complexitatea naturii omeneşti. Din dezvoltarea ulterioară a acestui curs se va vedea cum prin aceste acte de inhibiţie, oprind la un moment dat tendinţele, poftele, care îl fac pe om să săvârşească anumite gesturi, suspendându-le o clipă, el obţine o serie foarte importantă de efecte progresiste; veţi vedea cum se complică încet-încet natura omenească, cum din această complicaţie făcută prin amânare, prin aşteptare, reiese tocmai partea specifică omenească de creaţie şi progres.

Deci concluzia nu trebuie făcută în mod pesimist. Întoarcerea omului contra lui însuşi pentru o clipă, înseamnă asigurarea unui viitor, a unei dezvoltări, în ordinea mai mare a lucrurilor, în ordinea transcendentă a lucrurilor de o altă natură. Fiindcă în adevăr, vom arăta că în fiecare capitol de afirmare spirituală a omului, faptul suspendării aduce cu sine o serie de complicaţii foarte interesante, care formează tocmai ceea ce este mai adevărat şi mai adânc omenesc. Vom studia, de pildă, fenomenul de amânare în ordinea psihică, adică vom arăta că omul prezintă în structura sa psihică un fenomen de amânare; el nu este un animal grăbit, el nu-şi satisface nevoile repede sau direct prin reflex sau instinct ci, suspendând actul psihic sub o deliberate oarecare, el obţine o serie întreagă de complicaţii care formează judecata, actul voluntar şi toate celelalte acte superioare sufleteşti.

Vom arăta că în ordinea socială, eliminând formula animală şi impunând pentru societate o serie de constrângeri, omul obţine efecte cu mult mai importante decât dacă s-ar satisface în mod direct ca animalul. Am arătat cum în ordinea etică, tocmai prin această eliminare, reuşeşte să atingă culmi pe care niciodată animalul nu le-ar putea atinge. Eliminând relativul, obţine fenomenul religios. Eliminând consumaţia totală a unei prăzi, omul obţine fenomenul economic, adică acumularea, prevederea. Din toate aceste apărări, economice, religioase, estetice, etice, sociale etc., vom vedea cum acest fenomen al întoarcerii omului şi suspendării urgenţei vitale la un moment dat, aduce această stăpânire de sine, care este singurul fenomen care-l diferenţiază de restul seriei animale, deteraiinând progresul infinit al complicaţiei psihice şi a manifestărilor de ordin spiritual şi cultural, formând astfel domeniul propriu-zis al ominiei 23.

D. AMÂNAREA CA FACTOR PRINCIPAL AL

PSIHOLOGIEI UMANE

Concluzia la care ajunsesem în lecţia precedentă pentru a defini omul, era aceea că omul este fiinţa care suspendă urgenţa vitală, spuneam chiar că este primul animal absurd, care merge contra instinctului de conservare într-o serie de acte gratuite. Aceasta trebuie înţeles în sensul că omul poate suspenda la un moment dat direcţia rectilinie a instinctului de apărare a speţei pentru o serie de cauze, care au o semnificaţie mai importantă pentru dânsul şi de la care se poate abate la un moment dat. Urmează acum să verificăm această definiţie provizorie, într-o serie întreagă de domenii, care servesc producţiile spirituale şi culturale ale omului. Şi această formă de umanism, de cultură omenească, va fi în fond un fel de raţiune practică, în care toate aspectele lumii morale, de la estetică pană la religie vor fi trecute sub cenzură, sub punctele de vedere, sub criteriile acestei definiţii, în care vom arăta că aproape toate manifestaţiile privesc anumite aspecte fenomenale ale acestei suspendări de vitalitate, de urgenţă vitală, care reprezintă existenţa omului.

Ne vom preocupa să arătăm felul cum este alcătuită structura psihologică a omului, din punctul de vedere al definiţiei dată în lecţia trecută, subliniind că pe măsură ce fenomenele sufleteşti cresc în complexitate, ele înseamnă anumite fenomene de inhibiţie, de rezistenţă la un mecanism direct de adaptare. Iată, de pildă, cel mai simplu fenomen psihic din viaţa omului, acela pe care-l au şi animalele: reflexul, cu combinaţia de reflexe moştenită ereditar care este instinctul şi în al doilea rând emoţia. Animalul, – ca şi omul, are reflexe. Reflexele sunt anumite mişcări de reacţie cmsimecanică, răspunsuri directe la excitaţii venite din afară şi care se transmit pe calea unui arc reflex nervos, căruia îi corespund anumite mişcări, anumite gesturi. Sunt, după cum ştiţi, reflexe de apărare:

dacă pui mina în foc, o retragi imediat, dacă începe să te frigă. Tot asitfel, reflexele de scărpinare: când te mănâncă sau te doare etc. Toate acestea formează răspunsurile cele mai directe, cele mai mecanice, care se pot include într-o concepţie perfect deterministă, perfect cauzală, care nu presupune din partea omului niciun fel de rezistenţă, niciun fel de iniţiativă particulară în raporturile de adaptare directă la natură. Mai simple decât reflexele, nu sunt în psihologia animală decât „tropismele", care sunt fenomene de atracţie directă a unor factori fizici şi pe care le suportă o serie de animale. Aşa, sunt tropisme în legătură cu lumina când fluturii năvălesc la lampa aprinsă, avem ceea ce se numeşte un fenomen de fototropism; când o serie de moluşte tind către malul umed al unui râu sau al mării, avem un fenomen de hádro-tropism etc. etc. Acestea sunt fenomenele cele mai simple. În ele în adevăr că reacţiile fizico-chimice sunt directe, nu implică niciun fel de transformare psihologică.

În ordinea reflexelor însă există totuşi între acest dialog „asociaţie-mişcare", o serie de fenomene de inhibiţie, care pot opri reflexele şi care înseamnă la un moment dat o suspendare a acţiunii psihologice. Sunt de pildă o serie întreagă de acţiuni de ordin central nervos, care-işi au sediul în creier, acţiuni de ordin superior care pot exercita inhibiţii asupra reflexelor. Putem prin voinţă să ne abţinem de a râde, de a căsca, de a strănuta, de a ne scărpina. Prin urmare există, la un moment dat, o intervenţie voluntară, care poate opri chiar reflexele. În altă privinţă, aceste reflexe nu sunt determinate decât de factorii pur fizici şi de calităţile sau cantităţile lor. O cantitate mai mare de excitant produce un reflex mai mare. Există o lege a iradiaţiei reflexelor: când excitantul este foarte puternic şi se exercită de pildă asupra piciorului unei broaşte, el se comunică şi celuilalt picior şi se măreşte. În orice caz însă, toate aceste manifestaţii

elementare, care se numesc reflexe, pot fi oprite la un moment dat de voinţa omului, pot fi interceptate, pot fi suspendate.

Acelaşi lucru se poate întâmpla într-o fază mai înaltă, imediat superioară reflexului, care se numeşte reflexul condiţional. Reflexul condiţional este un fenomen descoperit de un fiziolog rus, Pavlov, care constă într-un fel de asociaţia mintale, care au darul de a provoca un anumit reflex. Reflexele simple sunt provocate de prezenţa imediată a stimulentului. În cazul unui reflex condiţional, eu pot să am un reflex cauzat de o imagine, de o asociaţie de imagini. Într-adevăr, Pavlov face următoarea experienţă. El dădea unui câine de mâncare, însă de dte ori îi dădea de mâncare, suna un clopoţel. Repeta experienţa asociind-o de sunetul clopotului; după un număr de experienţe din acestea, era de ajuns ca clopotul să sune, fără ca mâncarea să fie prezentată câinelui, pentru ca acesta să aibă salivaţia. Acest gen de reflex prin amintire, prin asociaţie, prin imagini, se numeşte reflex condiţional. Pavlov a studiat reflexele condiţionale în toate aspectele lor. Sunt fenomene foarte simple, rudimentare ca şi reflexele propriu-zise, de o calitate ceva mai complicată, prin aceea că reflexul presupune şi un anumit element de imaginaţie, o reprezentare sau o asociaţie, după care se produce, iar nu numai prezenţa fizică obiectivă a stimulentului. Pavlov arata că în cazul reflexelor condiţionale există o serie întreagă de opriri, de suspendări, există fenomene de contra-inhibiţie. De pildă, dacă clopotul care sună este anulat de un alt clopot care sună în acelaşi timp, salivaţia nu se produce; dacă mâncarea este asociată de un miros de parfum şi se produce un alt miros, reflexul propriu-zis al salivaţiei nu se produce. De asemenea, dacă nu se repetă asociaţia sau nu se întreţine repetiţia asociaţiei între clopotul care sună şi farfuria de mâncare ce se oferă, ea tinde să dispară şi

reflexul condiţional cu timpul se anulează şi nu-şi mai produce efectele. În fine, în cazul unor experienţe tactile, adică dacă salivaţia este produsă de o anumită înţepătură într-o anumită parte a corpului, dacă se face o altă înţepătură în altă parte, ea dă o inhibiţie diferenţială şi reflexul condiţional este anulat. Prin urmare chiar în domeniul acesta atât de zoologic, animalic, puterea de suspendare a vieţii psihice încă se poate concepe şi joacă un anumit rol în legătură cu inhibiţiile nervoase.

Tot aşa este şi în cazul instinctului. Instinctul, după ultimele cercetări psihologice şi în special după cercetările şcolii americane Watson, Waren, Sandy etc. este considerat ca un lanţ de reflexe coordonate într-un anumit scop şi adeseori transmise ereditar, adică conexiunea între diferitele reflexe este formată printr-o deprindere care se transmite ereditar. Că instinctul este un lanţ de reflexe, acest lucru se vede foarte simplu: atunci când unul din reflexele care constituie lanţul este suspendat, restul nu se mai produce. De pildă, în reflexul mersului, dacă cineva merge şi punând piciorul nu mai dă de pământ, el nu mai merge mai departe, nu mai pune mai departe piciorul, are un fel de frică, de panică; se suspendă continuarea seriei reflexului. La fel la un sugaci, dacă dibuie pieptul şi nu-l găseşte, el încetează reflexul de a mişca gura.

Dar instinctul a fost considerat în psihologia mai veche ca având o putere oarecum vitală; instinctul era o conduită care se făcea cu o precizie minunată, cu o adresă remarcabilă, cu o putere de execuţie fără greş, care făcea dintr-însul pe unii apologişiţi ca de pildă Bergson, să-l considere superior chiar inteligenţei. Aceste calităţi de precizie, adresă, fixitate imuabilă, au fost însă în ultimul timp contestate, şi cei care au făcut studii, nu de ordin filosofic gratuit, ci studii precise de observaţie minuţioasă şi îndelungată, au constatat că toate aceste caractere de adresă, de precizie în executare, de neschimbare imuabilă,

sunt oarecum relative, fiindcă instinctul are adeseori greşelile lui şi se loveşte de o serie întreagă de obstacole, care-l fac să se oprească din desfăşurarea totală a exercitării lui.

În ce priveşte precizia, vechile prejudecăţi relative la precizia matematică cu care lucrează instinctul se sprijineau pe o serie de observaţii făcute de entomologul Fabre, pe care le reprodusese Bergson, relativ la comportarea unui melinus. Acesta de câte ori îşi prinde prada, pentru a o putea imobiliza şi a o aduce vie ca să fie mâncată de puii din vizuină, îi făcea o înţepătură direct într-un anumit ganglion nervos, care îi dădea o paralizie, animalul fiind astfel o pradă uşor de transportat. S-a descris cu foarte mult lux de amănunte adresa cu care meliinus îşi înţepa prada exact în locul precis pentru a o pune în stare de nemişcare totală. Însă observaţiile ulterioare ale şcolii americane au arătat că adeseori melinus dă greş. Unii cercetători au făcut experienţe pe mii de cazuri şi au constatat că mai mult decât 90% din înţepături sunt greşite, – astfel încât prada scapă sau se mişcă, şi deci că nu este vorba de un instinct care merge cu precizie anatomică, ci este vorba de o serie de încercări pe care animalul le face, reuşind de multe ori, alteori nu. Din aceasta se poate vedea că instinctul nu este totdeauna nici imuabil, nici precis, ci este ceva mai suplu, mai elastic şi se poate adapta la împrejurări noi; adică, reţeta transmisă prin ereditate, procedeul fix, este câteodată înlăturat, oprit, inhibiţionat, pentru a face loc unui alt proces de adaptare la împrejurările noi.

Vechea deosebire între inteligenţă şi instinct şi care consta în aceea că instinctul lucrează totdeauna cu procedee stereotipe, mereu aceleaşi indiferent dacă mediul este schimbat sau nu, pe când inteligenţa este mult mai variabilă, mai elastică, mai suplă, ad-aptându-se la circumstanţe – şi schimbând procedeele după împrejurări,

această deosebire nu este complet valabilă din punct de vedere calitativ cel puţin, fiind vorba de o diferenţă de grad, pentru că după cum inteligenţa adeseori lucrează cu soluţii gata făcute din memorie, tot aşa instinctul este capabil să se adapteze la o serie de variaţii, la o serie de aspecte individuale, la un moment dat şi să lucreze ţinând seama de schimbările mediului sau împrejurările exterioare. Iată deci că instinctul poate fi şi el oprit în exercitarea lui cvasi-fatală, în precizia stereotipă şi se pot găsi o serie întreagă de împrejurări, în care este silit să adopte alte soluţii, alte mijloace, pentru a se adapta la împrejurări. Aşa este posibil şi fenomenul de învăţătură, fenomenul de comprehensiune, de cucerire a unor mijloace de adaptare la mediu sau o soluţionare a unor dificultăţi; aşa este posibil dresajul la animale şi învăţarea de noi conduite la om.

Iată, de pildă cum mecanismul ancestral este combătut: dacă se pune o hrană într-un acvarium, hrană care este despărţită de animal, de peşte, să zicem o ştiucă, printr-un geam de sticlă, transparent, ştiuca se repede la pradă, dar se loveşte de geamul de sticlă. După ce repetă această experienţă, ştiuca învaţă că nu poate ajunge la hrană şi se opreşte, nu-şi mai dă drumul instinctului moştenit care reprezenta soluţia stereotipă. Tot aşa este metoda lalbirintelor întrebuinţată de psihologii experimentatori, psihologi americani; această metodă arată că un animal, căruia i se arată trei sau patru culoare foarte complicate pentru a ajunge la o pradă, din care numai unul duce la pradă, reuşeşte să înveţe care este drumul cel bun, culoarul cel bun, şi evită pe celelalte: aceasta înseamnă că se produce într-însul un fenomen de inhibiţie a conduitei greşite, a erorilor ce ar face dacă ar merge pe celelalte culoare, şi-l face să selecteze ca bun numai culoarul care duce la scopul principal, către prada care e pusă la capătul lui. Se poate stabili un grafic privind

numărul repetiţiilor, care formează alte deprinderi, puţind combate instinctele. Instinctul dacă nu se repetă, se artificializează, se atrofiază şi moare. Niciun instinct necultivat nu poate rezista, ceea ce înseamnă că deprinderile noi se pun în calea celor vechi, formează anumite baraje, obstacole şi viaţa sufletească se complică prin acest fenomen de oprire.

Prin urmare, deosebirea între inteligenţă şi instinct nu este decât o deosebire de grad. Inteligenţa întrebuinţează mijloace mult mai variate, instinctul întrebuinţează de obicei reţete gata făcute şi din când în când, în legătură cu schimbarea mediului şi împrejurărilor, îşi permite să găsească o serie de alte mijloace pentru a se putea adapta la mediu. Din toate experienţele făcute asupra psihologiei animale, în special sunt interesante acelea făcute de germanul Wilhelm Kohl relativ la inteligenţa maimuţelor; el arată că maimuţa este capabilă de a-şi modifica instinctele după achiziţia unor noi conduite în raport cu anumite nevoi; aşa, maimuţa poate întrebuinţa un baston sau mai multe bastonaşe unul peste altul, pentru ca să-şi ia fructele din copac – ceea ce modifică întrucâtva teoria că instinctul se manifestă totdeauna la fel.

Acelaşi lucru se întâmplă şi cu emoţia. Şi emoţia, cu toate că este un fenomen rudimentar, din cele mai simple, totuşi poate fi oprită în desfăşurarea ei, cu toate că se prezintă sub un aspect de violenţă, de impetuozitate, care s-ar părea la prima vedere că n-ar putea fi oprită de niciun fel de obstacol. Într-adevăr, emoţia este o stare sufletească puternică, ce se desfăşoară cu rapiditate, cu un fel de necesitate inevitabilă, atunci când apare şi la care intervenţia fenomenelor superioare este adeseori destul de slabă. Iată de pildă fenomenele de furie, ele nu cunosc opriri, stagnări, intervenţii ale fenomenelor superioare sufleteşt, care să le poată opri, se desfăşoară mergând

până la ultima consecinţă. Iată emoţia fricii, panica, este de multe ori cu mult mai maure decât pericolul. De aceea emoţia ţine mai aproape de partea fiziologică din noi, de partea animalică din noi; ea antrenează în desfăşurarea ei mai mult decât sentimentul, decât actul de voinţă, de raţiune, de inteligenţă, de atenţie, dar cu o cheltuială fiziologică cu mult mai mare. Este întovărăşită totdeauna de fenomene de ordin glandular, secreţii foarte abundente de ordin vaso-motric, tulburări în circulaţia sângelui, pulsul accelerat, paloarea sau roşeaţa feţii etc. Acestea reprezintă totdeauna o expresie fiziologică bine determinată, ceea ce a făcut pe unii psihologi ca de pildă James şi Grange, să spună că emoţia se explică prin ecoul în conştiinţă a unor fenomene de ordin fiziologic, adică apare întâi fenomenul fiziologic, şi apoi conştiinţa îl înregistrează; adică suntem trişti fiindcă plângem, iar nu plângem că suntem trişti, – după expresia lui W. James.

Pe alţi psihologi, această violenţă exprimată în fenomene corporale, fiziologice, i-a făcut să se gândească că emoţia trebuie să fie un reziduu al unor vechi instincte ancestrale dispărute. Atunci când frica omului cavernelor de animalele care îl înconjurau şi de oamenii feroci din jur a dispărut ca instinct, a rămas numai un rest al unor stări de barbarie de altă dată; emoţia ţine prin urmare – de puterea de exprimare a unor stări care au fost depăşite de ordinea civilizaţiei. În orice caz, ceea ce este evident este că emoţia întovărăşeşte o serie de tulburări în organismul nostru, tulburări care sunt dăteodată de ordin psihologic. P. Janet numeşte emoţia cea mai uşoară dintre nevroze, adică este cea mai uşoară din bolile nervoase, pentru că în cazul emoţiei, omul este complet paralizat şi nu face niciun act util. Iată de pildă în timpul fricii, de ce e nevoie să tremuri, să fii paralizat, să ai pulsul accelerat, etc. – toate aceste fenomene sunt din contra piedici în dezvoltarea omului într-un moment dat. Emoţia se interpune între

instinctul de conservare şi momentul în care s-a produs. Ea este o piedică, îngreuiază mişcările; sunt oameni care de frică, nici nu pot fugi, după cum sunt alţii care în cazul furiei nu se apără, ci din contra, sunt apucaţi de tremurături care îi paralizează pe loc. Iată o serie de stigmate care arată că emoţia aparţine mai degrabă grupului de fenomene de ordin patologic. Ea este un sindrom de psihopatie 24.

Cum se explică acest lucru? Cum e posibil ca un fenomen nervos în loc să apere pe om, îl paralizează şi îl pune în situaţia de a nu mai putea să lupte? Rivers spune că aceste fenomene de ordin cvasi-patologic, aceste paralizii în timpul emoţiei, aceste fenomene inutile şi periculoase care apar în om şi care îl fac să lucreze contra intereselor lui, adică să fie furios când trebuie să fie calm, să fie fricos când ar trebui să fie stăpânit, toate aceste fenomene sunt rezultatul a două instincte care se inhibiţionează unul pe altul. Iată cazul fricii: omul se gândeşte dacă e mai bine să fugă sau să atace adversarul care îi provoacă frica; dar instinctul atacului comportă alte mişcări decât instinctul fugii, şi atunci din neutralizarea acestor două instincte contrarii rezultă starea care pune omul în neputinţa de a se apăra de orice.

Fapt este că emoţia este deseori o suspendare a instinctului vital, este un pericol pentru noi să fim emoţionaţi. Învinge acela care nu este emoţionat, este puternic cel care nu e emoţionat, acela care lân momentele grave îşi păstrează sângele rece, acela care poate să se stăpânească şi să găsească în deplină stăpânire de sine soluţia indicată, acela asupra căruia „războiul nervilorw nu lucrează. Dar emoţia mai poate fi suspendată şi de intervenţia fenomenelor sufleteşti superioare. La diferite cauze care s-au arătat în legătură cu mimica, cu expresivitatea omului emoţionat, şi care după Darwin sau Spencer ar fi resturi din anumite figuri utile pe vremuri,

psihologia nouă arată că intervine un foarte important factor social, adică mimica exterioară; aspectele care le prezentăm noi în societate în momentul când suntem emoţionaţi sunt sau derivate sau înăbuşite de anumite consideraţii de ordin social. Iată de pildă în ceea ce priveşte buna cuviinţă, regula socială, corecţia societăţii, ne opreşte să izbucnim într-un plâns excesiv sau îmitr-un râs prea tare fiind considerat ca rău crescut acela care râde prea tare sau plânge prea tare. *Le savoir vivre* comprimă expresia emoţiilor, o opreşte, o inhibiţionează, ea este suspendată, înăbuşită şi nu-şi mai dă drumul sub forma mimicii exterioare. Adeseori societatea nu numai că înăbuşe expresia emoţiilor noastre, dar ea poate chiar să le derive, să le dea alt aspect, să creeze noi conduite, să ne comportăm cu anumite măşti pentru a înşela pe ceilalţi. Iată doi oameni care discută şi oare se detestă, dar adesea au interesul să pară foarte amabili unul faţă de celălalt; ei îşi spun vorbe amabile, politicoase când în realitate ar avea dorinţa să-şi spună voihe grosolane. Iată deci că emoţiile noastre pot avea deviaţii din cauza societăţii, care dă un alt curs expresiei emoţiilor.

Din toate acestea reiese că chiar fenomenele sufleteşti primare, reflexele, instinctele şi emoţiile, fenomene care ţin aproape de fiziologie, care sunt în orice caz la hotarul, la limita dintre fiziologie şi psihologie, ele înşile pot suporta anumite fenomene de inhibiţie, şi pe măsură ce ne ridicăm către scara fenomenelor superioare, vom vedea că pe măsură ce viaţa sufletească se complică, pe măsură ce apariţia elementelor sufleteşti de ordin superior este prezentă într-o psihologie omenească, fenomenul de suspendare, de arrimare, de neexprimare imediată, de punere în întârziejne a vieţii sufleteşti formează caracterul principal în jurul căruia, ca factor determinant, se organizează întreaga viaţă sufletească.

Iată de pildă un fenomen care este ceva mai evoluat

decât reflexul, instinctul şi emoţia: fenomenul de percepţie. P. Janet observă că percepţia este faţă de reflex tocmai triumful acestor acte suspensive în viaţa noastră sufletească. La un reflex, noi nu răspundem decât când stimulentul este prezent şi când se aplică pe corpul nostru. Reflexul presupune aşadar prezenţa imediată şi categorică a conexiunii cu obiectul care provoacă reflexul. În cazul percepţiei însă, noi observăm fenomenul care ne poate produce pericolul, de la distanţă, de la câţiva metri, şi nu reacţionăm imediat printr-un reflex, ci aşteptăm ca fenomenul să fie aproape, pentru ca să vedem dacă el poate sau nu să constituie pentru noi un pericol. Percepţia poate vedea de la o distanţă oarecare în ordinea vizuală sau auditivă, ea poate aprecia depărtarea dintre obiect şi noi, deci ea nu se exercită sub forma oarbă a reflexului, ci suspendă acest reflex, aşteptând ca obiectul să se apropie de noi şi să vedem dacă va fi sau nu un pericol. În acest sens biologic, percepţia face ca reflexul să fie oprit, în orice caz să fie amânat pentru o clipă până când obiectul care constituie un pericol pentru noi va constitui propriu-zis acest pericol.

Dar percepţia mai este o amânare a fenomenului imediat al reflexului şi din alt punct de vedere: percepţia se deosebeşte de senzaţie prin aceea că ea are în plus elemente memoriale. Nu este o senzaţie, care are contact imediat cu duritatea unui obiect. Percepţia înseamnă senzaţia plus amintirea unui obiect: recunosc această catedră ca fiind o catedră, pentru că am mai întâlnit-o şi o cunosc. Deci la un grup de senzaţii se mai adaugă amintirea mea că am mai avut contact cu această catedră. Contactul actual imediat este întârziat prin urmare până când este confruntat cu un element experimental din memoria mea, până când recunosc că această catedră este aceea pe care am mai văzut-o. Este un fenomen de întârziere în datele senzaţiei imediate, până când ele vor fi

recunoscute, legitimate, confruntate cu vechile mele amintiri în raport cu această catedră. Deci elementul memorial care intră în percepţie, o face să fie un element de întârziere, de suspendare a răspunsului imediat mecanic, aşa cum este în actele reflexe. Dar mai este şi altceva: Percepţia este de obicei o selecţie. Nu percep orice. Percep anumite puncte care se impun prin intensitate, prin durata lor, dar puncte senzoriale, pe care eu le aleg pentru a le percepe. Această alegere înseamnă iarăşi o întârziere. Nu este o luare de contact imediată, ci este o selecţiune, care mă face să percep după ce am ales ceea ce trebuie să percep, adică obiectele care mă impresionează sau pe care vreau să le percep.

În fine, în al patrulea rând, există o suspendare psihologică, o întârziere a fenomenului, adică a răspunsului spontan a reflexului în percepţie, pentru că percepţia are totdeauna o semnificaţie. În manualele de psihologie se arată deseori pentru a evidenţia acest lucru, o figură curioasă: dacă te uiţi la stânga seamănă cu un cap de iepure, la dreapta cu un plisc de raţă; după cum vrei, percepi pliscul de raţă sau urechile iepurelui. Sunt acele figuri în care se dă de descoperit o anumită altă figură care e încurcată într-un copac sau în dosul unei case etc. acele aşa numite „probleme de rezolvat”. Dacă te uiţi mai mult timp, găseşti semnificaţia. Dar în momentul dând ai găsit-o, n-o ¡mai poţi evita, o vezi mereu. Aşa e în fiecare percepţie a noastră, percepţia trebuie să capete o semnificaţie. Dacă iei un jurnal şi-l pui drept, vezi că nu e un jurnal; dar dacă-l întorci invers atunci sunt o serie de litere, de pete de culoare, fără niciun sens. Un tablou are un aspect oarecare. Dacă îl întorci, el reprezintă o serie de pete de culoare care nu pot fi încadrate într-o structură.

Prin urmare, totdeauna percepţia are o semnificaţie. Până găseşti această semnificaţie, actul sufletesc e suspendat. Găsirea semnificaţiei constituie realitatea

percepţiei mele. Ea are în general o formă sau o structură. După cum privesc un număr de puncte pe bolta înstelată, formez constelaţii, formez forme, le iau două câte două sau dte patru şi formez romburi sau alte figuri. Există chiar o şcoală gestaltistă care spune că această precizie a formei este oarecum vitală, însuşi sistemul nostru nervos este făcut în aşa fel încât noi nu percepem linii deosebite: într-o pădure nu percepem copacii izolaţi, ci percepem pădurea deodată. Tot aşa, percepţia are o formă. Dar ca să poţi încadra această formă îţi trebuie un timp oarecare: se întârzie până se formează configuraţia, care dă structura percepţiei.

Iată deci că în aceste câteva elemente simple ale psihologiei umane, se vede fenomenul acesta de suspendare, de întârziere, şi se va vedea, dacă ne urcăm pe scara psihologiei la fenomenul de atenţie, sentiment, voinţă, act voluntar, fenomenul de suspendare este mult mai mare, deliberaţia începe, fenomenul de aşteptare este foarte important şi el constituie fundamentul, condiţia primordială, în care se organizează într-o structură originală şi specifică întreaga psihologie omenească. După ce vom face acest examen, veţi vedea cum toată psihologia poate fi privită sub forma aceasta de întârziere a actului mecanic spontan şi imediat primau* şi că toată această analiză psihologică aduce un nou argument al definiţiei generale, pe care am dat-o omului.

E. ETICA PRIVITĂ CA RĂSTURNARE A RAPORTULUI DE FORŢE

Ne-am ocupat de fenomenul de amânare, ca fiind la baza evoluţiei psihologiei umane. Trecem astăzi la fenomenul etic ca manifestare spirituală omenească, spre a vedea care este fondul ei şi întrucât se poate racorda la ideea generală care ne preocupă, sensul umanismului sau ominiei. Ceea ce izbeşte în primul rând pe cel care cercetează fenomenul etic, este varietatea răspunsurilor

care s-au dat ca soluţii etice în raport cu substratul acestui fenomen. Cunoaşteţi butada lui Pascal: ceea ce e moral dincoace de Pirinei, este imoral dincolo de Pirinei! Cunoaşteţi scepticismul moral, care arată că într-o epocă un lucru este considerat moral şi în alta ca imoral. Dar deasupra acestor variaţii şi a acestor răsturnări, care ţin de structura culturală şi sufletească a epocilor, există totuşi un substrat uniform, un fenomen de permanenţă de eternitate, care se găseşte în fenomenul etic. Există o unitate a fenomenului etic în sine. În toate societăţile, în toate timpurile şi la toţi oamenii, un anumit gen de conduită omenească este considerat ca moral şi vom vedea îndată care.

Fenomenul etic se prezintă în două feluri:

Într-o formă subiectivă, sunt luptele, destrămările de conştiinţă, acele deliberări interne cunoscute sub numele de cazuri de conştiinţă, care formează acele cazuri de luptă de ipohondrie morală, care constitui esc întrucâtva aspectul fenomenului etic din punct de vedere subiectiv. Apoi există un aspect mai pozitiv, acele reguli de morală care există în afară de noi, care au obiectivitate, chiar un criteriu de presiune, de constrângere asupra noastră, fac parte din acele sancţiuni sociale, care nu au severitatea sancţiunilor juridice, au un caracter mai difuz, mai lăbărţat, mai platonic, dar care totuşi sunt prin puterea lor de izolare a oamenilor şi agenţilor sancţionaţi de aceste reguli, de o importanţă deosebită; ele se impun într-un anumit fel conduitei noastre. Ne interesează mai mult conduita exterioară „adică regula care sancţionează preventiv sau penal, un anumit fapt al nostru. În orice caz: şi în aspectul subiectiv şi în aspectul obiectiv, fenomenul etic urmăreşte să întrebe care este mobilul acţiunii noastre, care e mobilul în momentul când facem un act moral? La aceasta s-au dat o serie întreagă de răspunsuri. Istoria dogmelor etice este prezentă ca să arate toată

varietatea sistemelor filosofice. Vom analiza foarte pe scurt trei sau patru din ele:

Întâi vom analiza acele răspunsuri, care pun la baza fenomenului etic morala simpatiei. După aceştia, simpatia este fundamentul conduitei morale prin excelenţă. Nu există conduită morală, care să se bazeze pe un act egoist, în toată această varietate de răspunsuri, nu veţi găsi în nicio societate o morală, care să se fundeze egoist şi care să spună că este moral acel act care tinde la o anumită expansiune egoistă, personală. Există o morală a personalităţii. În sistemele şi tratatele ultimilor ani ai secolului trecut se întâlnea ca imperativ – ético-social: caută să devii o personalitate, în sensul ca să dezvolţi în tine acele fenomene, care te fac un om perfect, adică acelea care te fac să te gândeşti la ceilalţi. Chiar acest personalism închidea într-însul o idee de simpatie, o idee altruistă. S-a zis că partea morală este devotamentul pentru alţii, pentru societate luată în abstract, în orice caz este vorba de o revărsare, de o debarasare a egoismului nostru, de o putere de generozitate specială creată de simpatie.

Această morală a simpatiei nu poate fi acceptată pentru o serie întreagă de motive şi anume: întâi, pentru că este vorba de o morală a spectatorului iar nu a agentului etic. Nu este vorba de acela care face acţiunea, ci de acela care priveşte cum se face acţiunea, fiindcă simpatia înseamnă felul cum privim noi un anumit act al cuiva, în care se transpune sau nu din punctul de vedere al simpatiei, suferinţa sau plăcerea altcuiva. În al doilea rând, simpatia nu poate explica toată gama variată a actelor etice. Cum remarcă Max Scheler nu intră în simpatie toate acele acte morale, care se raportează la noi – înşine şi totuşi sunt acte morale, intră numai cele care se raportează la alte persoane. Iată deci că soluţia aceasta a simpatiei se loveşte cel puţin de două obiecţii

fundamentale.

O altă soluţie este veche, cea mai bătrână din soluţiile filosofice, vechea soluţie eudemonistă26 care ai apărut epicuristă cu Epicur, individualistă cu Aristip din Cirenaica, în fine, soluţia care pune la baza actului moral un fenomen de plăcere: nimeni nu poate fi moral, decât dacă e fericit; nimeni nu poate face un act moral, decât dacă e însoţit de o anumită satisfacţie a conştiinţei; fie chiar chinul, care formează pentru atâţia şi. atâţia din eroii morali o anumită voluptate, această plăcere este care fundează în primul rând actul moral. De obicei, soluţia aceasta care a fost formulată de Aristip din Girenaica sub titlul „suveranitatea momentului”, adică fă aşa ca să fii mulţumit în momentul în care faci, s-a extins apoi la plăceri de ordin superior, (satisfacţiile morale la Epicur), la punctul de vedere Utilitarist în morala lui Bentham unde lua şi un caracter social (lucrează aşa ca rezultatul acţiunilor tale să fie cât mai util pentru societate): orice act social este un fenomen de plăcere.

Însă, a pune fericirea la baza moralei este cel puţin exagerat. Mai întâi, după o psihologie reală, nu abstractă, omul nu caută fericirea când comite un act moral, ci urmăreşte un anumit scop, scopul în sine, iar nu fericirea în abstract. Sunt rari aceia care caută fericirea, pentru fericire. Fericirea se compune dintr-o serie de fenomene de viaţă, ea nu se compune dintr-un principiu realizat integral sau din urmărirea lui conştientă şi voluntară. Deci a vorbi de goana după fericire, înseamnă a vorbi de un suflet chinuit şi egoist, care îşi propune o serie de soluţii: dar care nu au nimic real în ele, pentru că fiecare din noi urmăreşte o serie de scopuri, care pot câteodată să se întovărăşească de fericire, dar care nu formează fericirea însăşi. Cum remarcă Hartmann, plăcerea este un întovărăşitor al actului moral, ea nu este însăşi mobilul lui. Adesea actul moral împlinit ne lasă în conştiinţă o anumită

satisfacţie dar nu înseamnă că goana după această satisfacţie formează mobilul actului moral prin excelenţă.

La aceasta trebuie să adăugăm că sunt aspecte tipologice ale creaţiei, după care unii oameni de naturi austere sau ascete nu au plăcere decât în chin, în suferinţă, caută în executarea actului moral acele momente penibile «de zbucium şi de suferinţă. Aşadar şi această soluţie este alături de etică, este o soluţie paraetică.

O altă variantă a soluţiei euedemoniste este morala aşa numită vitalistă, pe care au prezentat-o doi gânditori, unul într-o soluţie brutală şi crudă, Nietzsche, altul într-o soluţie mai suavă, mai dulce, filosoful Guyau. După Guyau morala reiese dintr-un prea plin de forţe. Ea are loc în naturile bogate al căror conţinut se revarsă în afară şi fecundează în jurul lor prin acţiuni hune tot ceea ce întâlnesc. Deci nu este nevoie ca morala aceasta a puterii de viaţă să fie obţinută prin obligaţii morale, care ne impuneau: asta să faci, asta e voie să faci, asta nu e voie etc., nici printr-o sancţiune, care să pedepsească atunci când obligaţia aceasta a fost călcată. Sistemul său ar fi „schiţa unei morale fără obligaţie «şi fără sancţiune”, o morală plăcută, făcută din viaţă, din tinereţe, generozitate, care ar crea morala fără să vrea, fără intenţie printr-o simplă funcţionare a unei puternice structuri sufleteşti. Nietzsche n-a avut aspectul acesta de suavitate feciorelnică, aşa cum îl găsim la Guy au, filosof itânăr, la 30 de ani, bolnav de ftizie. El a luat aspectul unui sistem de morală crudă; morala stăpânilor care-şi pun călcâiul pe pieptul învinşilor, tot diimfer-un prea plin de forţe, dar forţe brutale, «imperialiste; regula morală o susţine o sancţiune aspră şi care este în genere raportul de forţe între un învingător şi un învins.

Examinată mai de aproape, această morală vitalistă este o morală a egoismului şi ea se loveşte exact de

aceleaşi obiecţii ca şi morala soluţiilor simpatetice. Şi într-un caz şi în celălalt e vorba de personalităţi care fac morală fără să ştie, aşa cum albinele fac miere, adică jucându-i-se, creând printr-un fel de ingeniozitate agreabilă, acte de morală.

Toate aceste soluţii la un loc, şi eudemonismul şi simpatia şi vitalismul, au un singur defect: toate sunt sisteme morale prea directe, prea nemijlocite. După ele, omul s-ar determina de atracţia unui mobil moral făcut din plăcere, sau din prea plinul de viaţă, ori simpatia către cineva, aşa cum intră fluturele vara în lumina lămpii, atras de un fel de tropism, şi s-ar declanşa direct prin aceste acte.

Fenomenul moral este mult mai complicat. El presupune un dezechilibru, o spărtură în sufletul nostru, în două categorii: este în actul moral un anumit aspect de obligaţie, de austeritate, o voce care trece dincolo de elementele plăcerii sau simpatiei sau vieţii şi care ne porunceşte, aşa cum a văzut-o bătrânu'! Kant, sub forma unui imperativ categoric o serie de impulsiuni pe care până la un punct avem libertatea să le comitem sau nu. Morala lui Kant este bazată pe imperativul datoriei. După exemplele luate din *Critica Raţiunii Pure*, el a scris o filosofie pură, şi acolo a analizat în special două feluri de imperative: imperative «ipotetice şi imperative categorice… Imperativele ipotetice sunt acelea pe care le indică dorinţele noastre, utilitatea noastră: este un imperativ ipotetic, când un doctor prescrie şi ordonă unui bolnav să ia cutare doctorie spre binele lui. Aceste imperative ipotetice fac pante din materia lucrurilor. Kant distinge între materie şi formă. Imperativele ipotetice sunt materiale, efecte, ale sensibilităţii. Am zice astăzi: ale dorinţelor noastre, ale nevoilor noastre organice, sufleteşti, cu caracter afectiv. Dar – deasupra lor sunt o serie de alte imperative, care nu privesc materia, utilitatea

sau plăcerea dorinţelor noastre, ori utilităţilor noastre, ele sunt formale, ele au universalitatea unei judecăţi logice, pe deasupra oricărui accident momentan; ele se impun de la sine, sunt valabile pentru toţi oamenii şi au un caracter aprioric de eternitate. Cum anumite categorii impun la o strigenţă logică, «tot aşa sân! t o serie de judecăţi morale, imperativele acestea categorice, care sunt obligaţii pentru noi, datorii pentru noi şi care sunt făcute aşa încât fără să se dea un motiv măcar, nu numai să nu araite actul moral ca determinat de o plăcere a noastră, dar nici măcar să nu aibă la bază o motivare oarecare; actele morale sunt făcute şi au ca exprimare oarecare: „trebuie pentru că trebuie”.

În cartea sa *Cele două surse ale Moralei*, Bergson spune că forma aceasta a datoriei, „trebuie pentru că trebuie”, are la bază un fel de psihologie militară. Numai în comportarea militară se dau astfel de ordine; este ceva de militarism în această obligaţie oarbă, de imperativ categoric, pe care o impune Kant – la baza fenomenului etic. Este vorba aşadar de o poruncă a conştiinţei, care are aspectul unei corvezi penibile, greu de executat şi pe care trebuie s-o purtăm indiferent dacă este grea sau uşoară, pentru că aşa ne porunceşte această voce mistică, numită „imperativ categoric”, care vine parcă din afara lumii, care nu are nicio realitate psihologică, pentru că rareori dacă analizăm viaţa noastră, activitatea noastră, putem găsi o conduită în care să lucrăm în felul acesta, adică trebuie să facem ceva pentru că trebuie, un caracter formalist, de universalitate, derivând dintr-o voce Stranie care este tocmai acest imperativ categoric.

De aceea morala kantiană, care ţine seama de un element pe care eudemoniştii îl neglijau, elementul obligaţiei morale care împinge pe cineva la un moment dat să facă o acţiune şi să-şi refuze orice element de plăcere, de interes, de utilitate, are şi ea totuşi un mic defect, acela că dacă actul moral are într-însul această noţiune de

obligativitate, el totuşi, spre deosebire de regulile juridice, se face cu un oarecare element de plăcere. Actul moral se face, cu oarecare libertate, fiindcă ne place. Există în altul moral două elemente: elementul de coerciţiune – aşa cum descriu morala sociologii şi în special Dürkheim şi Levy Brühl; dar se mai întâmplă că regula morală are o atracţie un caracter emotiv: o facem pentru că ne împinge ceva sau cineva s-o facem, nu este un act de repulsie pentru noi. Ialtă deci o soluţie dublă care ţine seama şi de indicaţiile pe care le dădeau eudemoniştii şi de morala obligaţională a lui Kant27.

Sistemul care încearcă astăzi să concilieze aceste două aspecteale actului moral este morala lui Max Scheler, formulată într-o catfte de acum 30 de ani *Der Formalismus in der Ethik und materielle Wertethik* în care el se aplică în cazurile particulare; ţine seama de simţurile noastre, are un caracter afectiv, este ceea ce numea Pascal *La Logique du coeur*, nu este logica puritanului care era Kant. În afară de aceasta, nu este numai o etică materială, ci şi o etică a valorilor. Pu/nând anumite valori de ordin moral în faţă de ne atrag. Noi le preferăm, îndeplinim un act liber, facem acte morale pentru că aşa me place nouă, fiindcă le-am voit. În al treilea rând, aceste valori au un fel de obiectivitate, şi Scheler a insistait asupra acestui lucru. Un lucru este valoros nu pentru că îmi place mie, ci valoarea în sine poate fi un fenomen abstract, o entitate abstractă, care ni se impune, care e în afară de noi; şi în fine, această valoare pentru că stă în afară de noi, are un caracter oarecum aprioric. Ea se impune, pentru că cere de la noi înainte ca noi s-o apreciem, o anumită regulă, o anumită logică în raport cu însuşi conţinutul acestei valori. Privit însă astfel, sistemul lui Scheler este o revenire28 la vechiul eudemonism, este tot introducerea unei etici afective „sentimentale. Valoarea aceasta este obiectivă, dar nu ne obligă, pentru că în fond ea se leagă de un

agent, de un anumit om, este cunoscută şi încarnată în persoana unui om, deci ea capătă un fenomen de individualizare.

Trebuie reţinut din toate acestea, că esenţa actului moral se găseşte în răspunsurile pe care istoria până acum le-a dat, de o parte în obligaţia de a face un lucru care ţine de regulă socială şi în acelaşi timp de o tendinţă anumită, de o aspiraţie plăcută a noastră, un moment de satisfacţie, când săvârşim un act moral.

Dar actul moral este şi altceva, şi aceasta este interesant pentru noi, – actul moral este în general un dezechilibru 29 sufletesc „psihologic, la un moment dat. El este un fenomen de antagonism între două tendinţe: între o tendinţă care ţine de realităţile vieţii noastre psihice, plăcerile noastre, de pasiunile noastre, de refuzul nostru de a lucra într-o anumită direcţie, şi de anumite obligaţii imperative, pe care le avem ca să lucrăm în felul acesta. Este aşadar o stare de echilibru, care are la bază două elemente mai ales: întâi un element de demonism, – înţeleg prin aceasta tentaţia de a face mai bine decât ai făcut până astăzi, – at: tul moral nu este un act de conformism, un act gregar, un act de (turmă, el nu înseamnă a urma o regulă migăloasă a unei societăţi la un moment dat, ci el înseamnă a depăşi întrucâtva această regulă; actul moral înseamnă a prefera o valoare în locul unei realităţi sau a prefera o valoare în locul altei valori *ţ*.

valoarea pasiunilor este depăşită şi în faţa ei se ridică ¡tentaţia demonică a unei valori superioare, care o întrece. Este vechiul conflict cornelian între datorie şi pasiune, conflict într-o sitare reală şi o stare de valoare.

Dacă conflictul poate fi între două stări de valoare, o valoare mai mică a moralei de moment şi o valoare aşa cum o judec eu, în sufletul meu, ca fiind valoarea superioară prin excelenţă, şi contra valorii conformiste şi gregare eu pun valoarea superioară a conştiinţei mele

printr-un act de rebeliune şi la urmă printr-un act de resemnare şi asceză; avem atunci, mai târziu, tendinţa de a depăşi valoarea normală şi apoi în al doilea rând momentul moral are o a doua etapă, o a doua formă, anume, că el se soluţionează printr-un act de resemnare, de renunţare, de înăbuşire, de oprire a tendinţelor mele, adică printr-un act de asceză, de călugărie sufletească, în care eu renunţ la ceea ce formează plăcerea mea de astăzi sau legătura mea de conformism cu atâtea şi atâtea aspecte, şi iau o altă valoare, care mi se pare superioară prin imperativul pe care mi-l oferă şi soluţiile pe care le aduce ca un fel de atracţie fascinantă asupra conştiinţei mele.

Iată deci că actul moral trebuie văzut din această bicolori tate. El se găseşte cuprins între tendinţa demonică şi refularea oricărei stări care ar însemna pentru mine un element de plăcere şi soluţia de asceză, care este sfârşitul oricărei hotărâri morale, care în ultimă instanţă este aproape totdeauna o renunţare a unei plăceri pentru o plăcere de alt ordin şi de altă clasă sufletească.

Odată determinat fenomenul moral din punct de vedere intim, urmează să ne întrebăm care este conţinutul lui, şi aci este partea în care istoria Eticii n-a avut aproape niciodată vreun răspuns. Ni s-a spus: este moral atunci când avem plăcere, când înfruntăm o anumită tendinţă a sufletului nostru pentru o alta mai înaltă. Dar nu s-a spus niciodată, care este conţinutul actului moral, pentru ce se face şi care e semnificaţia lui. Ni s-a mai spus că această semnificaţie a actului moral este de a înăbuşi şi răsturna raportul de forţe la un moment dalt. Mă voi explica imediat.

Contractul 30 nostru cu realitatea exterioară se manifestă printr-o serie de rezistenţe dinafară. Este real ceea ce rezistă. Nu putem găsi altă definiţie realităţii din afară de noi, decât că ea nu este o pastă maleabilă tuturor

dorinţelor subiectivităţii noastre; nu putem face ceea ce vrem cu ea. Ea se opune. Rezistenţa este caracterul cel mai important – al stării de realitate. Contactul nostru cu realitatea, aşadar, se face cu o putere, cu o forţă care ne rezistă. Avem percepţia forţei, atunci când avem percepţiarealităţii. Această forţă, pe care nu putem s-o înăbuşim, s-o îngenunchem dorinţelor noastre, capriciilor noastre şi care rezistă, ni se impune printr-un fel de prestigiu. Orice forţă, ne impune ca un fel de valoare şi suntem tentaţi a identifica forţa cu valoarea. Simt fel de fel de valori, fel de fel de forţe sau puteri în realitate. Există forţe fizice, puterea fizică, sănătatea, puterea psihică, forţa de caracter, de inteligenţă, forţa economică, bogăţia; capitalul prin el însuşi este un instrument, care dă satisfacţie unor dorinţi şi posibilitatea de a acţiona în atâtea feluri. Există de asemenea o forţă politică, consistând din autoritate şi popularitate; există o putere estetică, frumuseţea. Frumuseţea poate obţine atâtea şi atâtea lucruri prin fascinaţia ei.

Iată atâtea serii de puteri, care se impun şi de care ne lovim în lupta noastră de a transforma irealitatea înconjurătoare într-un instrument docil nouă. Dar puterile tocmai pentru că există încep să devină tiranice, ele tind să abuzeze de forţele lor, ele tind să devină desfăşurări deosebite care caută să anihileze ceea ce este înconjurător. Disciplina care studiază desfăşurarea forţelor în genere şi raporturile de forţe este Politica. Politica este arta de a avea o forţă, de a cuceri forţe, de a domina, de a conduce, în orice domeniu. Există o politică şi în

amor şi în comerţ etc. există raporturi de forţe între doi oameni, fie că sunt în relaţii de dragoste, de comerţ, etc. Aceste raporturi de forţe se exercită unele faţă de altele. Cine din noi nu simte ascendentul cuiva, seducţia cuiva, puterea de sugestie a cuiva?!

Există în toate raporturile un anumit exerciţiu de

forţe şi fiecare luptă ca să domine el pe celălalt sau societatea întreagă. Studiul acestor conduite este Politica. Ea este o legătură de puteri, sau cum spun Germanii *Ein Machterkeniniss*. Carl Schmidt a arătat că politica este împărţirea oamenilor în două categorii: ai noştri şi ai voştri! Care din noi nu luptă ca să obţină ceva de la altcineva, într-un anumit domeniu oarecare? El face politică. Întrebuinţează cele două arme specifice politicii: ura, forţa, brutalitatea, sau şiretenia. Acestea sunt cele două arme eterne ale politicii dintotdeauna. În raporturile dintre oameni seducţia sau cucerirea prin plăcere sau talent, sau pur şi simplu intimidarea prin forţă a aceluia cu care eşti în raporturi, aceasta e politica; şi politica e bine să existe, pentru că ea este o perpetuare a biologicului, este o continuare a forţelor în natură şi societate31. Când politica este pură, ea trebuie să uzeze de aceste două simple arme: şiretenia sau brutalitatea.

În faţa ei se ridică morala. Ea nu mai admite raportul de forţe pur. Ea nu mai admiite raportul după care unul pentru că este frumos dictează altuia care este urât, raportul după care unul pentru că este bogat dictează altuia pentru că este sărac, unul puternic dictează altuia slab etc. Morala tinde să răstoarne aceste raporturi de forţe.

Nietzsche a criticat deseori din acest punct de vedere creştinismul, pentru că a răsturnat valorile de splendoare păgână, de expansiune puternică şi imperialistă a omului, le-a transformat în valori de umilitate, care duc la degenerarea speţei şi rasei. Dar când făcea acest lucru, Nietzsche făcea politică, iar nu morală. Punerea forţei contra forţei este politică, pe când combaterea forţelor în toate relaţiile omeneşti, aparţine moralei32. Nietzsche vorbea de morală, dar el crea o politică.

Morala se bazează pe altceva. Ea e răsturnarea valorilor bazate pe forţă De ce e necesar ca să apară în

conduitele omeneşti fenomenul etic? Am văzut că faptul politic este /necesar în orice suflet pentru că conservă impetuozitatea biologică 33. Faptul etic este venit tocmai ca să-l atenueze, ca să-l facă posibil. Dacă n-ar fi faptul etic societatea ar fi – după vechea expresie a lui Hobbes – războiul tuturor contra tuturor. Dar mai este şi altceva: nici nu s-ar putea desfăşurare de forţe fără să aibă la locul ei apariţia moralei ca o contrabalansare a forţei. Un om care a suportat forţa cuiva, care a fost lovit, jignit, care a suferit de la cineva sau de la ceva, printr-un mecanism special al reacţiei întârziate, el transformă suferinţa lui de moment mai târziu într-un fenomen de resentiment. Ce înseamnă resentimentul? înseamnă că un om care a fost lovit, n-a putut să se răzbune, să se uşureze imediat, pentru că se găsea într-o inferioritate de forţe. El nu putea să răspundă imediat, pentru că celălalt era mai puternic sau fiindcă celălalt îi impunea prin prestigiul lui, sau prin atracţia lui chiar! Reacţia se întârzie, durează o bucată de vreme şi se transformă în resentiment. După cum au observat Scheler şi Nietzsche, în acest resentiment stă adeseori fundamentul cel mai important al fenomenului etic; morala resentimentului. Cineva care a fost lovit, doreşte dreptate; cineva care a fost bolnav, doreşte sănătate; cineva care a fost sărac doreşte bogăţie, sau invers. Umilinţa şi sărăcia trebuie să fie la baza oricărei societăţi34. Fenomenele de resentiment, care n-au găsit o anumită expresie de uşurare în momentul inferiorităţii de forţe în care se găsea omul printr-o reacţie întârziată devin o răzbunare, un resentiment care stă la baza aproape a tuturor actelor morale 35.

De aceea în toate moralele veţi găsi două serii de manifestări, care sunt considerate ca imorale:

Sunt întâi acele desfăşurări de forţe libere: nicio morală nu admite Strivirea celui slab de către cel puternic. De asemenea sunt fapte imorale acelea care nu îmblânzesc

raportul de forţe, adică acelea care refuză să dea; tipurile de oameni egoişti, care caultă mai mult să ia decât să dea, aceia care ascund în turnul lor plăceri, se asigură ei în primul rând, fără să ajute cu nimic uşurarea suferinţei comune. Oamenii sau actele de imperialism, şi actele de refuz, de egoism, sunt în genere în toate societăţile considerate ca acte amorale.

În schimb, morala vine şi răstoarnă valorile de forţă. Ea spune: Adevărat, forţa fizică e bună, dar nu e numai aceasta; există şi o alta. Frumuseţea este un lucru admirabil, dar şi omul urât poate trăi. Inteligenţa este un lucru superior, dar «şi celălalt om, care nu e inteligent are un loc în viaţă. Morala creştină pune în locul acestei desfăşurări de forţe o serie de alte valori care sunt substituite valorilor de forţe propriu-zise. Vi se pare curios ca creştinismul 36 să vină să spună: Fericit cel sărac, fericit cel prost, fericit cel bolnav, fericit cel ce suferă! Toate acestea sunt compensaţii etice la libera desfăşurare a forţelor, fără de care societatea şi sufletul nostru în interiorul lui n-ar fi decât o junglă sălbatică, un carnaj, un masacru. De aceea manifestările morale caută aceste compensaţii. Puterea fizică este stimabilă din pundt de vedere politic; dar din punct de vedere moral este stimabilă tocmai acea acţiune care opreşte acţiunea fizică, adică onoarea: să nu combaţi pe cel slab; cavalerismul: să nu striveşti pe cel care depinde de tine; să suferi şi să înţelegi suferinţa.

Sunt preţuite puterea psihică, inteligenţa, personalitatea dar şi simpatia, mila, adică valori care compensează forţa. Puterea economică este desigur apreciabilă, e bine să fii bogat, dar toate moralele au preconizat totdeauna sobrietatea şi sărăcia ca un fenomen superior de viaţă. Politica e bună, dominaţia şi tirania sunt bune, dar morala a pus totdeauna dreptatea înaintea tuturor celorlalte. Desigur, frumuseţea păgână, aspectul

frumos al corpului şi feţei sunt plăcute, dar a venit estetica urâtului, arătând că urâtul este interesant prin caracteristica lui, prin semnificaţia lui, contrabalansând celelalte forţe 37.

Aşadar, mi se pare că într-o interpretare la care meditez de multă vreme, fenomenul moral este tocmai această compensare de forţe, după care omul îşi înăbuşe pornirile directe, puterea fizică, puterea economică, puterea politică, puterea estetică, orice fel de ascendent, orice fel de superioritate, orice fel de atribut, care duce la exploatarea de ascendent, de prestigiu sau pur şi simplu de forţă brutală, pentru a le compensa într-un act de sărăcie, bunătate, milă, dreptate, de urât chiar, formând conţinutul legii etice. Dacă acesta este conţinutul legii etice, dacă Etica este o răsturnare a raportului de forţe pe care-l afirmă politica şi-l combate Etica38, ea se racordează la teoria noastră asupra omului prin aceea că şi Etica este un fenomen de inhibiţie, de oprire, de obstacol în desfăşurarea care dacă ar fi lăsată liberă, ar duce la afirmarea numai a forţei, deci la strivirea celor slabi, şi ar crea o societate care ar putea satisface viziunea lui Nietzsche, dar care ar nega viziunea lui Christos 39.

F. RELIGIA CA ELIMINARE A RELATIVULUI DIN EXISTENŢĂ

Pentru a putea arăta semnificaţia pe care o acordăm fenomenului religios, ar trebui în primul rând să ajungem la determinarea acestui fenomen din punct de vedere filosofic. Fenomenul religios se prezintă la prima analiză în două feluri: întâi sub un aspect obiectiv, obiectiv sub formă de cult, de rit sau de asociaţie a cellar care au acelaşi cult şi rit şi care formează o biserică. Este aspectul general sociologic religios. După aceea, el poate fi privit în aspectul său subiectiv, psihologic. Aci apar fel de fel de fenomene psihologice: de credinţă, adoraţie, mistică, anxietate. Dar şi într-un caz şi în celălalt, fenomenul

religios corespunde la o caracteristică generală. Atunci când determinăm un fenomen religios, trebuie să avem în consideraţie pe de-o parte aspectul obiectiv, în afară adică, aspectul de cult, riit, biserică şi în acelaşi timp aspectul de ecou interior, de răsfrângere în conştiinţă, care sunt fenomenele de mistică, credinţă, anxietate, tot cortegiul de fenomene sufleteşti care întovărăşesc un fapt religios. Privit în acest dublu mod, s-a încercat a se da fenomenului religios o serie întreagă de definiţii, care ni se par sau incomplete sau de-a dreptul false.

De pildă, s-a zis că fenomenul religios este acea manifestare spirituală care-şi pune întrebări şi dă răspunsuri în legătură cu fenomenele supranaturale. Este definiţia lui Spencer şi în general a diagnostiiciştiilor de la sfârşitul secolului al XIX-lea, unde religia este înfăţişată ca situându-se la limitele ştiinţei şi raţiunii, acolo unde încep întrebările asupra existenţei, adică religia stă dincolo de întrebările şi răspunsurile clare şi uşor analizabile ale ştiinţei, ea nefiind altceva decât marginea negativă, de neputinţă a ştiinţei de a explica fenomenele universale. Această formă diagnosticată a fost apoi reluată şi a format obiectul cercetărilor lui Max Müller, religia fiind prezentată ca o formă de speculaţie sentimentală asupra infinitului şi a format până la un punct credinţa comună că religia se situează în marginile ştiinţei, acolo unde ştiinţa devine neputincioasă.

Această explicaţie a fenomenului religios este dacă nu falsă, dar în orice caz caracteristică unor forme foarte târzii şi foarte sporadice de religie. A spune că religia explică misterele şi enigmele universului acolo unde ştiinţa nu mai are cuvânt, înseamnă în orice caz a adopta în studiul fenomenului religios o atitudine ştiinţifică, adică o atitudine care presupune cunoştinţa unei ordine naturale a lucrurilor. Pentru că, ce înseamnă a spune că religia explică misterele universului, decât că această ordine

naturală există şi că acest supranatural, acest miister este ceva care rămâne dincolo de ordinea naturală fixată prin ştiinţă? Adică, această definiţie a fenomenului religios implică o formă înaintată de cugetare omenească şi cultură, un raport de explicaţie mecanicistă pentru ordinele naturale ale universului, – iar religia nu este decât extrasă din această ordine naturală, pe care o implică şi o presupune. Dacă studiem religiile diferite, cea mai mare parte dintr-însele nu cunosc această ordine naturală. Este un mod de a explica religia, care presupune o viziune mecanicistă a universului şi după care vine filosofia religioasă şi speculează, arătând că religia nu poate fi explicată prin aceste indicaţii ale unei ordine mecanice necesare de fenomene, care a format obiectul filosofiei propriu-zise.

Un alt grup de definiţii prezintă religia, spunând că este religios un fapt care presupune o divinitate. Adică, religia coincide cu ideea de divinitate. Acolo unde avem o divinitate respectată şi recunoscută, căreia credincioşii se închină, avem de fapt religia. Definiţia aceasta e falsă, pentru că nu toate religiile presupun ideea de divinitate. Cunoaştem o serie întreagă de religii, care sunt ateiste, care nu au Dumnezeu la bază, nu presupun ideea de Dumnezeu. Nu mai vorbim de religia popoarelor primitive, care presupune existenţa unei puteri care curge ca o substanţă, numita Mana şi care trece de la un om la altul şi-i dă o putere oarecare anonimă, lipsită de personalitate şi de personificare, dar care în orice caz nu poate fi Dumnezeu. Nu mai vorbim că o bună parte din prescripţiile religioase nu privesc ideea de divinitate. Iată de pildă o serie întreagă de recomandări, care se găsesc în biblie relativ la o serie întreagă de stări care nu au nimic a face cu lideea de divinitate. De pildă, scrie în biblie că văduva, după moartea soţului, trebuie să stea izolată un număr de zile pe lună; sau, nu trebuie crescute la un loc

cânepa şi inul; ori, nu «trebuie înhămat la acelaşi atelaj un cal şi un măgar; etc. O serie întreagă de prescripţii, care nu se pot raporta la ideea de divinitate.

Dar ceea ce este mai important este că sunt o serie de religii, ca de pildă Budismul care elimină complet ideea de divinitate. Budismul nu cunoaşte Dumnezeu; el este o tehnică de perfecţiuni religioase a sufletului fiecărui om; el recomandă renunţarea la toate senzaţiile, la toate bucuriile, care leagă pe om de existenţa efemeră şi transportarea lui în Nirvāṇa, adică, prin desfiinţarea completă a personalităţii îşi plăcerii, înlăturarea tuturor legăturilor cu ceea ce este palpabil şi senzual, pentru a se putea ateriza într-o viaţă, care depăşeşte bucuriile şi supărările. Dar în toate aceste tehnici nu e vorba de Dumnezeu, însuşi Buddha este un învăţător care, după aceea, a luat o oarecare importanţă religioasă, dar n-a atins niciodată rolul de divinitate. Brahmanismul este unificarea diferiţilor zei, diferiţilor eroi, diferiţilor Dumnezei particulari, care existau la diferitele secte, ce se întind pe suprafaţa ocupată de această biserică, dar care contopindu-se la un loc n-au dat naştere unui zeu unic, ei unui panteism cosmic general. Iată deci că a spune că religia presupune totdeauna o dependenţă de divinitate, nu înseamnă a găsi o definiţie generală «exactă şi proprie fenomenului religios.

După definiţia – sociologică dată de Dürkheim şi şcoala sociologică franceză, religia înseamnă un ansamblu de culturi şi rituri, care se raportează la distincţia ¡între profan şi sacru. Vom vedea că nu există religie, care să nu facă distincţie între lucruri pure şi lucruri impure, între lucruri sfinte şi lucruri obişnuite, dar aceasta are altă semnificaţie.

Vine apoi grupul definiţiilor psihologice, care pleacă de la ideea că fenomenul religios trebuie interpretat după o serie de aspiraţii, veleităţi, ale sufletului omenesc, care

se leagă de anumite cazuri de conştiinţă care privesc tulburările sufletului omenesc în căutarea unui anumit echilibru, care şi-ar găsi soluţia sa în pacea religioasă. Aşa este de pildă ideea exprimată de W. James în faimoasa sa carte, după care se indică religia ca fiind o nevoie de excitaţie, un stimulent, că are o virtute energetică şi că deci este un fel de antidot împotriva depresiunii, tristeţii, singurătăţii, contra dizolvărilor sufleteşti, şi aspectul ei cel mai indicat este aspectul energetic. Ea nu face decât să încurajeze acţiunea sufletului omenesc, este un sprijin în activitatea omenească şi a societăţilor. Definiţia aceasta este iarăşi inexactă, fiindcă sunt o serie de religii, care nu dau în capitolul experienţei40, nu sunt un stimulent totdeauna, nu sunt totdeauna forme de ajutorare sufletească în nevoie, sunt religii care pedepsesc, care nu arată nicio ieşire, decât numai o expiaţiune fără sfârşit, eternă, în pedeapsă. Iată de pildă religia germană veche, religia păgână a lui Odin în care sufletul omenesc este supus unui chin fără sfârşit şi în care expiaţiunea nu mai are nicio terminare. Iată atâtea religii în care zeii, în loc să ajute, sunt răi, pedepsesc, lovesc şi un capitol întreg de dogme se compune aproape în întregime din sancţiuni.

O altă definiţie psihologică este aceea care arată că religia are la bază sentimentul de frică cosmică, a unei puteri în dosul căreia stă o ameninţare permanentă. Definiţia ce falsă, pentru că invers, religiile conţin o serie întreagă de fenomene de adoraţie, de iubire a divinităţii şi în care fenomenul de frică, dacă nu este complet absent, în orice caz este neglijat. Am trecut în revistă aceste câteva definiţii, pentru a vedea că aproape niciuna din ele nu dă ideea de fenomen de esenţă religioasă, de ceea ce este caracteristic, fundamental, religiei.

Pentru a putea găsi aceste calităţi fundamentale, trebuie să ne gândim, întâi şi întâi, să arătăm ceea ce nu este religios adică să pornim prin aspectul negativ al

problemei. Ceea ce este specific nereligios în comportarea unui om este fenomenul de îndoială, de scepticism; scepticismul este fenomenul prin excelenţă ateu şi nereligios. A nu crede într-o serie de lucruri, adică a cere în fiecare caz examinarea după o serie de criterii a fiecărui fenomen, adică a afirma în faţa oricărui lucru un spirit critic, înseamnă a fi prin esenţă nereligios. Dar a afirma spirit critic sau spirit sceptic sau a te îndoi, înseamnă într-o ordine de idei mai largă, a accepta relativitatea lucrurilor adică a accepta că lucrurile nu se întâmplă, nici după un scop final etern, nici că nu au o durată infinită, nici că ele comportă o desfăşurare omogenă şi uniformă, ci că variaţia, excepţia de la regulă devine fenomen normal în contact cu lumea exterioară şi că nu este altă atitudine mai potrivită decât de a examina fiecare lucru în accepţiunea lui proprie, a arăta valoarea şi semnificaţia lui, fără a-l raporta la o serie de principii care conţin o idee de permanenţă, sau de eternitate.

Dacă este adevărat că relativitatea este fenomenul ireligios şi ateu prin excelenţă, urmează că ceea ce va fi esenţa religiei va fi eliminarea acestui relativ din existenţă, adică acel antidot faţă de orice concepţie relativistă a lumii, a fenomenelor morale etc. De aceea spuneam la început că pentru mine, mi se pare că ceea ce este fundamental în faţa fenomenului religios este eliminarea relativului din existenţă, adică tendinţa care merge într-o serie întreagă de afirmaţii, care nu pot fi afirmate şi după care o serie de fenomene se realizează în mod absolut. Realizarea absolută şi eliminarea relativului din existenţă formează în orice fel de religie fundamentul primitiv, pur fenomenal, fenomenul primitiv, de la care se pleacă. Într-adevăr, iată o serie de varietăţi de relativ41 de care omul religios se teme mai ales:

Relativul unităţii: ideea că viaţa nu prezintă unitate, ci prezintă dimpotrivă o serie de diversităţi, calităţi, care

duc prin lipsa lor de încadrare sau organizare la o stare anarhică şi imprevizibilă, formează una din temerile principale ale religiilor şi nevoia de a fi consolidate nu formează decât absolutul unei unităţi. Ceea ce caută toate religiile este fenomenul unităţii, fenomenul explicaţiei tuturor lucrurilor printr-unul, pentru că de îndată ce se pot da mai multe explicaţii, de îndată ce se simte o soluţie pluralistă a fenomenelor şi lucrurilor din natură, unitatea încetează, este o spărtură în care anarhia sufletească poate intra. De aceea, tendinţa către unitate este forma de absolut primă a oricărei conduite religioase.

Vine apoi absolutul42 totalităţii. Omul mereu simte sentimentul de parţialitate, de neoompletitate, aproape toate mărturisirile misticilor prezintă un caracter de incompletitate, ceva neisprăvit, ceva din personalitatea care este împărţită şi nu-şi găseşte raţiunea totală. Deci dacă un mistic, care este experimentatorul prin excelenţă al fenomenului religios, simte acest lucru, el se găseşte şi la oamenii mai de rând, sentimentul că nimic nu formează un tot, că tendinţa fenomenului este de a nu se înşira într-o totalitate, ci de a lăsa numai fenomene parţiale care apar, dispar, nu se integrează şi nu se pot sintetiza în unitatea finală, care formează raţiunea absolută a lucrurilor.

Vine apoi absolutul spaţiului. Stăm pe porţiuni mici din spaţiu: de la primitiv până la credinciosul religiilor evoluate, el îşi dă seama de necesitatea aceasta psihologică robinsoniană; acest Robinson care pleacă să vadă universul, necesitatea de a fi deodată în mai multe locuri, sunt forme care nu pot fi satisfăcute prin relativul spaţial, pe care-l ocupăm noi în decursul vieţii.

De asemenea, vine absolutul4S, cu realitatea lui tragică, cu schimbările lucrurilor. Nu putem fi siguri de nimic; nimic nu durează, totul are un sfârşit, viaţa noastră nu se compune decât dintr-o serie de începuturi şi sfârşituri. ea este un cimitir, o serie de îngropări a

speranţelor şi renunţărilor noastre44. Şi apoi, ca apoteoză moartea, care este finalul relativului temporal absolut.

Bergson în cartea sa *Les deux sources de la Morale et de la Religion*, arată că funcţiile religiei constau în a da omului o asigurare instinctivă contra morţii, contra morţii pe care inteligenţa lui a acceptat-o. Dezvoltarea inteligenţei duce la acceptarea ideii de moarte; dar această acceptare este deprimantă, ea duce adesea în tot şirul vieţii moasitre la întrebări din acestea finale, care se formulează astfel: la ce bun dacă totul se sfârşeşte?! şi atunci, în mod instinctiv, ne trebuie o soluţie la această chestiune. Inteligenţa prin dezvoltarea sa ştiinţifică şi industrializată, pozitivistă, aş zice trivială, a acceptat inevitabilitatea fenomenului morţii. Dar instinctul vieţii protestează, el nu acceptă moartea ca inevitabilă şi atunci inventă religia, nemurirea, ca un antidot care-l apără de depresiunea şi de descompunerea pe care inteligenţa a oferit-o prin ideea acceptării morţii.

Tot aşa relativitatea45 cauzelor, imprevizibilitatea cu care se desfăşoară cauzalitatea relativă a lucrurilor: cataclisme care năruie operele omeneşti, fenomene neprevăzute care vin şi distrug acolo unde omul a pus muncă şi speranţă. Această imprevizibilitate nu poate fi acceptată cu luciditate; trebuie o structură mult mai tare pentru ca în faţa relativului acesta să poată avea o existenţă paşnică. Şi tot Bergson vine şi spune că a doua funcţie a religiei este de a oferi o contra-asigurare împotriva acceptării ideii imprev. izbilităţii. În faţa neputinţei de a determina o serie de lucruri după voinţa noastră, religia vine şi inventează miracolul, care este acea formă de hazard, acea rupere a cauzalităţii, care totuşi fiind susceptibilă de a putea să satisfacă orice dorinţă contra tuturor formelor rigide şi mecaniciste ale cauzalităţii, arată că în orice moment se va putea întâmpla ceva (un miracol) şi că nimic nu este definitiv şi isprăvit

niciodată, pentru a oferi un antidot, o asigurare contra unei imprevizibilităţi.

La fel cu relativitatea ideii de valoare, în care religia vine şi oferă un absolut de valorificare. Höffding în cartea sa „Filosofia Religiei" spune că religia nu este decât o conservare şi o permanentizare a valorilor. Adică, ceea ce credem noi că este mai important, mai fundamental pentru existenţa noastră, trebuie conservat undeva. Valorile apar, bunătatea, adevărul, înfrăţirea, pacea, dragostea etc. – dar imediat ele sunt supuse eroziunii timpului sau decepţiilor. Ele apar, dispar, ne deziluzionează şi atunci simţim nevoia de a conserva un mănunchi de valori undeva, de a-l pune de-o parte într-o casetă miraculoasă, pentru ca nici timpul, nici surprizele, nici relativitatea fenomenelor omeneşti să nu-l mai atingă. Această conservare, această permanentizare a lucrurilor de valoare în care credem, nu poate fi prevăzută în altă parte decât în ideea de Dumnezeu, care formează un adăpost sigur, în care celelalte elemente, trecătoare şi relative, nu se pot atinge de acest grup de valori pe care noi le-am pus spre conservare.

După aceea vine, în ordinea societăţii omeneşti, absolutul46 ideii de justiţie. Cei care văd relativul dreptăţii, care văd operele de nedreptate, de încălcare a lucrurilor, nu au alte rezerve de absolut, decât a-l plasa undeva în ordinea religioasă.

Tot astfel în ceea ce priveşte relativul fericirii omeneşti. Sunt acele suflete dureroase, „Les âmes douloureuses", care nu-şi pot găsi liniştea, care sunt mereu împărţite în diferite tendinţe contrarii, cum sunt eroii lui Dostoievski, care, simultan, au tendinţe către demon le şi divinitate 47, către suavitate şi păcat. Acest fenomen de rupere a sufletului omenesc în mai multe porţiuni, nu-şi găseşte o soluţie decât într-o religie.

Aproape toţi misticii descriu fenomenul religios mai

ales cu ideea aceasta de împăcare, de pace generală, pe care numai ideea de absolut o pot da. Iată deci că fenomenul religios ne apare ca un fenomen de căutare a absolutului şi de eliminare a relativului: absolut al totalităţii, al unităţii, al timpului, al spaţiului, al valorilor, al fericirii etc. peste tot religia dizolvă şi elimină relativul, critică practica ce face posibilă o existenţă relativă, imprevizibilă, şi pune în locul ei existenţa de permanenţă, de unitate, de eternitate.

Cum se poate comunica în mod religios cu acest fenomen de absolut? Sunt mai multe feluri. Fechner distinge trei tipuri de credinţă: prin autoritate, prin experienţă şi prin nevoie. Prin autoritate, religia a constituit dogme, unitatea credinţei şi regula că trebuie să crezi că aşa este; crezi prin autoritate, pentru că aşa au spus o senie de persoane, care sunt susceptibile de toată încrederea noastră. Religia poate comunica prin nevoie sufletească, căci ea nu e altceva decât credinţa „par besoin”. În fine, comunicarea poate fi făcută şi pe calea unei experienţe speciale religioase sufleteşti, care ne pune în direct contact cu divinitatea, pe cale mistică şi care în momente de efervescenţă sufletească ne poate duce la contactul cu absolutul, la eliminarea acestei groaze specifice care formează relativul, adică relativitatea care aduce deziluzie, moarte, fragmenţarism, parţialitate în toate felurile şi care nu dă niciun fel de împăcare tendinţelor noastre de orice fel.

Dacă e adevărat că fenomenul religios este această eroare48

de relativ, înseamnă că ceea ce va condamna el mai ales va fi forma specifică de păcat, va fi relativismul. Şi într-adevăr, după felul cum a fost definit în diferite tratate păcatul, el ne apare ca o formă de cădere în relativ, ca o formă de încetare a unui contact cu absolutul. Păcatul ar fi aşadar ceea ce este incomplet sau efemer. El este relativ,

el este forma în care lucrurile şi fenomenele se aplică trecător şi care ne atrage printr-o iluzie, printr-o fascinaţie ieftină, dar care apoi ne aduce mari deziluzii. În definiţia păcatului sunt Itoităeauna două momente: în primul rând, el se prezintă ca un fenomen de seducţie, tentaţie, aparenţă de fericire, fiindcă dacă n-ar fi acest lucru el n-ar putea trage 49. Există în păcat o anumită senzualitate, o anumită promisiune de fericire. Şi apoi, după această aparenţă, urmează căderea în deziluzie, în decepţie. Vanitas Vanitatum. Ce înseamnă acest adagiu decât indicaţia că ceea ce este trecător, senzual, seducător, în fond nu este decât o vanitate şi este avertismentul că după această primă deşertăciune urmează deşertăciunea definitivă, adică căderea în rela tivism total şi imposibilitatea de a reveni la absolut.

Păcatul originar, în concepţia diferiţilor mistici, nu este altceva decât căderea în ceva actual, în ceva relativ, ieşirea din absolut. Atunci a încetat eternitatea, viaţa veşnică, absolutul temporal, absolutul totalităţii, absolutul unităţii; ieşirea dan acest absolut şi revenirea într-o curiozitate de moment, de relativ, dă formă păcatului originar, aşa cum apare în sensul filosofic mai ascuns dar totuşi destul de vizibil, când se analizează mai de aproape concepţia religioasă a acestor mistici.

În fond acest relativ se găseşte şi în definiţia păcatului, pe care o dă un teolog danez şi filosof, Kirkegaard. Pentru el, păcatul este limita, finitul, adică ieşirea din infinit, ieşirea din ceea ce este etern, existenţă pură, din ceea ce este *Sein* nu *Dasein*, adică existenţa în general iar nu existenţa aceea de moment. Acest finit această limită, această existenţă, este păcatul prin excelenţă. El dă acea noţiune de supărare, de anxietate, care formează contraatac tul cu păcatul. Nu eşti capabil de disperare şi anxietate, decât atunci când ai intrat în individualizarea existenţei, adică într-o formă care fatal

este efemeră, trecătoare şi relativă. De altfel, ceea ce au condamnat diferitele religii, sunt în primul rând plăcerile senzuale. Totdeauna s-a arătat că puritatea este o formă de virtute religioasă; şi plăcerea este impuritate. Acest lucru formează una din preocupările oricărei religii. Apoi este lăcomia, adică intrarea adâncă în actual, în ceea ce satisface trebuinţa organică imediată; apoi vine orgoliul, denunţat aproape în toate religiile ca unul din importantele păcate De ce? Orgoliul înseamnă ieşirea din existenţa anonimă şi generală şi intrarea în existenţa personală, care este efemeră, trece. Averea, strângerea de bogăţii, a fost totdeauna denunţată de religie ca un păcat, adică o concesie, faţă de ceea ce este temporal, ceea ce poate servi ca plăcere o bucată de vreme şi îndepărtarea de la gândul care este interior, în absolut.

Dacă aceasta este concepţia noastră despre fenomenul religios, el ne apare aşadar că un fenomen de inhibiţie, ca şi celelalte fenomene. După cum viaţa psihică era o amânare, după cum viaţa morală era o combatere şi o oprire a desfăşurării fenomenului de forţă liberă, brutală, era eliminarea luptei tuturor contra tuturor, tot aşa religia este eliminarea, oprirea, refularea, interdicţia oricărui fenomen de intrare în imediat şi în relativ. Religiile, au oferit uneori o serie de reguli, care dau omului posibilitatea de a se feri, fie pe cale preventivă, fie pe cale represivă, de căderea în efemer, în relativ. Toate religiile au o serie de reguli preventive, care feresc pe un om de păcat, adică de această cădere în relativ. În primul rând, indicaţia lucrului sacru faţă de lucrul nesacru, a lucrului pur faţă de cel impur. Fenomenul de „tabu”, toate interdicţiile religioase, care spun: aceasta se poate, aceasta nu se poate. Apoi vine fenomenul de asceză, asceza ca refulare, ca oprire, ca amânare a tuturor desfăşurărilor de pofte vitale, ca suspendare a urgenţei vitale, cum era în cazul eticii şi cum vom vedea că e şi în

cazul artei. Fenomenul acesta de oprire a vieţii prin asceză, prin interdicţii, formează politica preventivă a oricărui fenomen religios pentru a feri pe om de căderea în păcat. Iar când odată omul a căzut în păcat, adică atunci când a luat din existenţă ceea ce este seducător, relativ, vin o serie de represiuni, expiaţii de tot felul, sancţiunile religioase, câteodată reversibile, adică posibilitatea de a reveni la starea absolutului, câteodată ireversibile în unele religii, adică păcatul nu mai poate fi expiat şi nu există niciun fel de amânare.

Din toate acestea se poate vedea că totul tinde la aruncarea omului în absolut, la conservarea a tot ce e permanent, unitar şi de valoare, şi de îndepărtare, de interdicţie, de refulare, de inhibiţie a tot ceea ce constituie fenomen de relativitate. Acesta este prezent în toate fenomenele religioase şi prin aceste manifestaţii ale fenomenului religios definiţia omului se completează cu încă un capitol, din care reiese că ominismul şi pentru forma religioasă, revine la aceeaşi definiţie care constă în oprirea manifestării directe, vitale şi înlocuirea ei printr-o serie de practici, care stau în contact permanent cu ideea de absolut.

G. ECONOMICUL CA SUSPENDARE A CONSUMAŢIEI TOTALE

Pentru a urmări aceeaşi concepţie asupra omului încă într-unul din capitolele activităţii omeneşti, ne vom ocupa de fenomenul economic în sensul umanistic, raportat la semnificaţia omului şi anume vom vorbi despre „economic ca suspendare a consumaţiei” 50.

Din punct de vedere psihic, fenomenul economic este legat direct de percepţia timpului. De îndată ce percepţia timpului presupune împărţirea în trei etape a duratei contactului direct imediat cu fenomenele înconjurătoare care reprezintă prezentul, o anumită precauţie asupra momentului următor care este viitorul şi o serie de imagini

memoriale colorate afectiv a momentului care a precedat prezentul şi care este trecutul, economicul devin posibile. Când am studiat semnificaţia organizaţiei psihice umane, am văzut că ea se caracterizează printr-un fenomen de amânare, şi s-a putut vedea că purtarea omenească poate presupune o anumită prevedere a viitorului. Ea presupunea nu numai fenomene de conduită asupra absenţei lucrurilor şi fenomenelor, ceea ce făcea posibilă memoria, – dar în acelaşi timp făcea o serie întreagă de previziuni asupra viitorului posibil, care îndemnau conduita omenească într-o anumită categorie la acţiuni de prevedere. În fond, conduita economică nu este altceva decât o neglijare, aş zice în sensul cursului pe care-l facem, o refulare a noţiunii de prezent, adică pentru prima dată se are în consideraţie că instinctul vital, care satisface în momentul prezent, nu poate fi total satisfăcut prin acest contact cu prezentul şi presupune în orice caz o posibilitate de întrevedere a soluţiei de mâine. Această amânare, care face posibilă prevederea, duce fatal la conduita economică, adică la acel moment în care tot ceea ce există ca aprovizionare, ca satisfacţie a trebuinţelor organice, ca îndestulare a nevoilor vitale biologice, nu se poate satisface total în prezent sau nu e necesar să fie făcut în prezent, ci trebuie amânat pe o dată ulterioară.

Deci tendinţa spontană, animalică biologică, care ar face ca omul să-şi satisfacă trebuinţele organice până la saturaţie este oprită şi înlocuită cu o altă conduită, aceea care ţine seamă că va fi necesar ca o parte din satisfacţia acordată astăzi nevoilor noastre organice, să fie lăsată pentru viitor, fiindcă nu se ştie ce se poate întâmpla, mijloacele de existenţă pot deveni din ce în ce mai grele, iar o parte a prisosului de astăzi poate fi lăsat pentru mâine. Iată cum fenomenul economic apare ca o suspendare a consumaţiei totale. Omul mu satisface, ca animalul, cu risipă fascinantă faţă de mijloacele de

aprovizionare la un moment dat, ci opreşte, inhibiţionează, amână acţiunea aceasta, şi face posibilă o păstrare a unei porţiuni pe a doua zi. Acest lucru nu este posibil decât cu un fenomen de memorie, căci orice fenomen de conservare presupune o amintire, o experienţă. Gând vorbea despre organizarea experienţei, Ernst Mach arăta că ştiinţa, repetiţia, deci memoria, sunt fenomene de economie. Ele nu fac posibilă repetarea la infinit a experienţei. De îndată ce punem anumite molecule de hidrogen şi oxigen la un loc, am obţinut apa; nu este nevoie ca această experienţă să fie făcută la infinit, repetiţia devine superfluă. Iată deci cum memoria este necesară acestui proces din care reiese că s-a putut organiza experienţa fiindcă numai simpla prevedere a viitorului, fără acte de verificare n-ar face posibilă păstrarea, conservarea unor porţiuni din ceea ce formează o satisfacţie a momentului pentru ziua de mâine.

Consumaţia totală este un act animal. Suspendarea consumaţiei totale şi amânarea actului de satisfacţie, pentru ziua de mâine, este o acţiune specific umană, şi fenomenul economic se manifestă la început printr-un act inhibitiv, printr-un act de refulare a trebuinţelor organice, de păstrare a unei porţiuni pentru perspective de viitor. La început, prima etapă, această conservare a unor rezerve pentru viitor, se realizează din resturi, adică din fenomenul de saturaţie. Omul satisface relativul şi păstrează o parte din ce ar fi consumat, în vederea zilei de mâine. Fenomenul economic deci este un fenomen de satisfacţie, aş zice mediocră, a prezentului. Este o împărţire raţionalistă de porţiuni relativ mici într-o serie de unităţi de timp, iar nu o consumaţie totală, sardanapalică, organică, a alimentaţiei sau a mijloacelor care satisfac într-un singur moment, aşa cum se întâmplă în viaţa animală. Animalul mănî-nca tot, până la indigestie, până la boală, şi apoi aşteaptă zile întregi fără să mănânce nimic. Omul suspendă trebuinţele dintr-un moment dat şi prevede

viitorul. Prima etapă aşadar este utilizarea resturilor, adică utilizarea a ceea ce rămâne după ce pofta a fost îndeplinită.

Într-o formă mai înaintată, omul începe să tragă de-o parte chiar din necesar când este nevoie. Acţiunea de prevedere presupune o acţiune de păstrare din lucrurile care ar putea să satisfacă complet şi care lasă pe om relativ flămând la un moment dat numai ca să se poată ajuta a doua sau a treia zi cu încă o porţiune, în eventualitatea de lipsă «totală în viitor. În această conduită de suspendare a consumaţiei totale într-un moment dat, apare încetul cu încetul fenomenul economic, care nu este altceva în ordinea organică decât un fel de dietă faţă de un apetit excesiv şi care retrage o parte din posibilităţi, lăsând oarecum nemulţumită trebuinţa noastră, pentru a putea face faţă anumitor perspective de viitor. Din acest fenomen simplu apare încet-încet fenomenul specific economic acela al acumulării51, fiindcă dacă există ceva care defineşte în sens specific fenomenul economic, apoi este acumularea, care se face în vederea întrebuinţării pe viitor a unor puteri cu mult mai mari. Acumularea aceasta ia aspecte din cele mai variabile. Din această conservare a unor valori sau a unor porţiuni pentru zilele viitoare, se strâng o serie de valori, obiecte, instrumente, care formează capitalul şi proprietatea. Ele formează primele începuturi ale acumulării familiare, apoi trece la acumularea socială şi formează perioada de acumulare a capitalului şi proprietăţii. Mijloacele cu care aceste acumulări se satisfac sunt foarte variate, pe măsură ce viaţa economică evoluează. La început acumularea este produsul abstinenţei, produsul unei inhibiţii care refuză risipa, consumarea plenară, totală, a unor mijloace de satisfacţie ea trebuinţelor în prezent, la un moment dat, apoi apare fenomenul din a doua etapă, fenomenul de raţionalizare.

Nu este vorba în această a doua etapă numai de o sustragere din porţiunea mea de astăzi, pentru a consuma mâine, ci apare un fenomen altul, anume acela de a împărţi după trebuinţe, după diviziunea muncii, după raţiunea solului, după producţia care se poate avea la un moment dat, întregul mijloc de a avea avuţii, pentru că nu este vorba numai de a culege ceea ce oferă direct natura, ci începe nevoia de creaţii, care începe să se facă pe criterii de raţionalizare şi se adaugă la fenomenul acumulării, care la început nu este altceva decât un simplu fenomen de abstinenţă.

Apare apoi o repartiţie a acelor bunuri de avuţie, în mâinile celor care le pot fructifica mai bine, repartiţia avuţiilor pe anumite clase sociale, care sunt – mai capabile de a putea produce mai mult, având o anumită putere economică mai mare de producţie. În fine, sunt diferitele mijloace oare, cu creşterea şi apariţia aplicaţiilor industriale, ajung la o mărire a producţiei, care nu pot fi consumate total şi care serveşte la această acumulare, care se transmite din generaţie în generaţie prin fenomenul eredităţii etc. Mărirea producţiei se poate face prin totalul de mijloace industriale şi ştiinţifice şi adaugă la ceea ce la început n-a fost decât un simplu sâmbure de abstinenţă. În sfârşit, viaţa economică se complică încet încet în fenomene de circulaţie, care sporesc această acumulare, fenomene de credit, de circulaţie a avuţiilor sub formă de monedă, fenomene comerciale, care stimulând încet încet prin fenomene de câştig în viaţa economică, permit acumularea, acea conduiltă de „épargné”, care încet încet sporeşte patrimoniul individual şi social al unei societăţi şi formează marile agonisiri de capitaluri, care sunt ultima fază a fenomenului economic.

Iată deci cum dintr-o simplă conduită la început elementară de amânare pe a doua zi a consumaţiei unor provizii, fenomenul economic se complică şi ajunge la

forma complicată a se* ci etăţilor noastre contemporane. Dar în faza lui simplă, în aspectul de geneză primară, fenomenul economic este pornit şi el din acelaşi sentiment, aceeaşi impulsie, care este profund omenească, de a stăpâni, de a opri, de a inhibiţiona pentru un moment pornirile spontane şi animalice şi în felul acesta, cum am arătat, se ajunge la faza actuală a fenomenului economic. Deci fenomenul economic are la bază acelaşi proces şi aceeaşi tendinţă, pe care le-am văzut şi la formele de viaţă morală, care nu erau altceva decât răsturnarea, oprirea pornirilor spontane în favoarea unor valori superioare, aceeaşi natură care s-a evidenţiat în fenomenul religios sub forma opririi şi eliminării tuturor relativismelor din existenţă, acelaşi fenomen l-am văzut în organizarea psihică a omului, cum de la senzaţie şi percepţie se poate ajunge la complicaţia voinţei şi raţionamentului prin acelaşi fenomen de amânare.

Iată deci că toate fenomenele sufleteşti care depind de natura omenească, îl definesc ca animalul care opreşte un moment energia în desfăşurarea ei, pentru a o îmbogăţi şi a-d da o altă complexitate.

Ultimul capitol al acestei anchete asupra diferitelor conduite a omului pentru definirea lui, va fi format din studiul fenomenului estetic, care va servi drept ultimă concluzie a cursului nostru. Vom arăta la sfârşit cum arta, creând construcţii artificiale alături de natură, opreşte fenomenele naturale în acelaşi fel ca şi religia, ca şi economia, ca şi organizaţia psihică. Dar până atunci este necesar să examinăm încă un punct nelămurit, anume asupra conduitei sociale şi anume problema raporturilor dintre natură şi societate.

H. NATURA ŞI SOCIETATEA

În genere trece drept un adevăr evident că starea naturală este o sitare asocială; omul care e în afară de societate este în stare de barbarie, de sălbăticie.

Societatea este aceea care, prin educaţie mai întâi, prin diferite operaţii de toate ordinele mai apoi, prin organizaţia coercitivă şi prin sancţiuni, reuneşte să mlădieze firea spontană, directă, rebelă a omului primitiv şi să facă dintr-însul un element docil, apt pentru civilizaţie şi cultură. Deci ceea ce este sălbatic, ceea ce reprezintă animalitatea este anterior, este presocial.

Această idee este conţinută şi în judecata Rousseau-iană a unei stări patriarhale, în care ar fi trăit omul înainte de societate. Societatea este efectul unui act voluntar, este un contract social după care o serie de indivizi se adună la un loc şi formează o societate, care impune membrilor ei o serie de renunţări la drepturile omului pentru a putea trăi în sânul ei, pe baza unor contracte, care sunt apoi deseori încălcate de categoriile abuzive. Această concepţie a fost dovedită a fi falsă de către sociologia contemporană. Societatea nu începe cândva printr-o adunare de câţiva indivizi. Ea este anterioară omului, există de totdeauna şi fenomenele sociale sunt ca atare prezente în orice fază de civilizaţie. Nu există în nicio parte a lumii un om izolat care ar trăi după principiile rousseau-iste, ca acel *bon sauvage* şi dacă nu există în fapt nu avem dreptul să tragem concluzii pe baza unor deducţii pur logice. Pretutindeni, omul trăieşte în societate. Deci a spune că individul singur reprezintă natura iar societatea reprezintă cultura, este un mod greşit de a vedea lucrurile, dacă ne gândim la acest punct de vedere genetic rousseau-ist.

Societatea a existat totdeauna, a existat şi la animale. Ea este o prelungire a societăţii animale. În această privinţă, nu putem spune că apariţia societăţii este o formă de umanistică, din moment ce şi animalele au societăţi. Himenopterele trăiesc în societăţi destul de complicate şi împărţite savant după regulile diviziunii muncii. Furnicile şi albinele au stupuri, aglomerări, în care munca este diferenţiată şi din care se pot trage o serie de foloase.

Societăţile de castori au chiar începuturi de industrializare, de muncă în comun. Toate acestea formează societăţi, în care viaţa animalelor este dată tot în ordinea socială. Deci, a spune că omul este social şi animalul este individual este iarăşi o greşeală; şi societăţile animale sunt forme tot ale naturii; după cum sunt şi societăţi omeneşti. Numai că societăţile omeneşti sunt diferite de societăţile animale, căci ele au o serie de caractere dintre care apariţia unei conduite specific omeneşti diferenţiază societatea omenească de societatea anterioară animală. Deci, atunci când vom face opoziţie între natură şi societate, nu trebuie s-o facem între individ şi societate, decât în sensul că individul, adeseori când scapă influenţei sociale, tinde către un fel de rebeliune barbară, care constituie un act animalic, – dar mai ales trebuie să comparăm societăţile animale cu cele omeneşti.

În această privinţă sunt de avut în vedere o serie întreagă de deosebiri: în primul rând, societăţile omeneşti, spre deosebire de cele animale, prezintă o serie întreagă de fenomene de depozitare şi de acumulare şi spirituală şi materială. Societăţile animale nu depăşesc o generaţie, ele nu reuşesc să aibă o stabilitate, ele nu pot strânge nici averi, nici instrumente, nici comori tehnice, care să ajute generaţiile viitoare; ele sunt opera efemeră a unei singure generaţii, adeseori ale unui singur sezon, care dispare cu dânsele.

La oameni, din contra, societatea omenească strânge, depozitează, acumulează, nu numai mijloace tehnice, nu numai capitaluri economice, dar strânge valori spirituale, creează valori spirituale, tradiţii, în care cred mai multe generaţii şi prin care se trece de la una la alta. Fenomenul acesta de acumulare spirituală a valorilor şi acumularea materială a mijloacelor tehnice, formează una din caracteristicile societăţii omeneşti. În această privinţă este greşit a se spune că societatea omenească este tot una cu

cea animală. Monografia lui Espine arată tocmai că la animale nu se găseşte fenomenul de acumulare, nu există instituţii, valori, bunuri care să treacă de la o generaţie la alta şi care să formeze o stabilitate continuă a unei societăţi.

Totuşi, chiar societăţile omeneşti, în faza lor primitivă de clan sau trib, se aseamănă foarte mult cu societăţile animale: au aceleaşi instincte belicoase, de sălbăticie imperialistă, aceleaşi nevoi de cruzimi, care formează în bună parte şi legile societăţilor animale.

Bergson a deosebit două feluri de societăţi: societăţi deschise şi societăţi închise. Societatea închisă este aceea care trăieşte dintr-un mijloc de bănuire a străinilor, exclusivism total, care formează o aglomerare de oameni meniţi numai să se conserve aşa cum sunt, fără niciun fel de posibilitate de progres, oameni care elimină orice legătură cu vreun contact exterior, care ar putea să le altereze ceva din tradiţia lor milenară. Apoi sunt societăţile deschise, în care progresul este posibil, transformarea este permanentă, schimbul de valori de la o societate la alta se face liber şi societăţile se schimbă prin adaptarea unor noi norme şi printr-o serie de ameliorări progresive.

Societăţile închise sunt primitive. Natura nu este refulată de către om, decât în forma societăţilor deschise, în care progresul şi posibilităţile de transformare de renovare, de evoluţie a valorilor şi instituţiilor sunt posibile. De aceea, un al doilea caracter deosebeşte societatea omenească de cea animală sau primitiv omenească: societăţile superioare sunt apte de progres, sunt societăţi cu posibilităţi revoluţionare. Ele nu trăiesc la infinit în aceeaşi formă rigidă exclusivistă, ci au posibilităţi de adaptare, criterii noi de valoare, alte tendinţe, alte idealuri, şi prin aceasta ele se schimbă încet-încet. Aceste posibilităţi revoluţionare de progres sunt caracteristice societăţilor omeneşti faţă de cele animale. A transmite

altfel valorile, a adopta alte valori, alte transformări în raport cu o anumită elasticitate a grupului social la un moment dat, sunt semne de inteligenţă, de adaptare la mediu, pe care societatea animală nu le are, ci numai cea omenească.

În al treilea rând, societatea omenească poate crea, în afară de trebuinţele individuale, valori obiective. Ea se poate obiectiva, ea poate crea o serie întreagă de instituţii care nu sunt numai prelungiri ale trebuinţelor biologice naturale, ci sunt o serie de bunuri spirituale care sunt în afara omului, care îl depăşesc, care crează un patrimoniu comun al unei societăţi, dar care se impun de afară înăuntru. Iată deci că paralela între natură şi societate, adică între societatea animală sau primitiv omenească şi cea evoluată, conţine cel puţin trei caractere diferenţiale: Caracterul de acumulare şi depozitare a valorilor, instrumentelor şi materialelor; Fenomenul de revoluţie şi progres; Fenomenul de obiectivitate a valorilor. Acestea sunt cele trei caracteristici ale societăţii omeneşti, spre deosebire de cea animală sau cea primitiv omenească.

Societatea mai înăbuşe şi refulează natura primitivă, sălbatică şi prin aceea că ea poate modula individul care, în anumite momente de carenţă socială, de slăbire a solidarităţii sociale, tinde către o formă primară animalică. Or de câte ori coeziunea socială scapă la un moment dat la o riguroasă aplicaţie, aproape totdeauna individul ¡tinde către forma primară de egoism total, de satisfacţie imediată şi integrală a nevoilor lui, care constituie în bună parte o formă de revenire la natură. Şi atunci societatea este aceea care formează partea umană, partea de inhibiţie a elementului animalic şi barbar, reintegrând pe individ în societate.

În această privinţă societatea are o serie de valori civilizatorii: În primul rând, puterea de constrângere. Societatea, după cum a arătat Dürkheim, este în primul

rând o serie de impuneri, de presiuni, de constrângeri, de la exterior la interior. Individul nu este liber în orice moment să facă ce vrea, ci i se impun din ordinea socială o serie întreagă de influenţe şi valori. Omul, găseşte limbajul format, găseşte o anumită societate cu anumite moravuri, cu anumite instituţii în care se iniţiază odată cu naşterea lui. Dar ele au preexistat omului. Toate aceste instituţii i se impun întâi prin educaţie; este modelată încetâincet ordinea unui refuz de satisfacţie totală prin educaţie sau civilizaţia timpului. Este apoi într-o totală dependenţă de mediul social prin toate funcţiunile prin care face parte din societate. Astfel, e în funcţie de societate prin religia în care crede, prin formele economice, prin care se hrăneşte, prin formele juridice în care-şi exercită drepturile şi obligaţiile, prin formele familiare în sânul cărora creşte, prin formele morale, care exercită o serie întreagă de sancţiuni de opinie publică, de înfierare a unor serii de greşeli, şi în fine, face parte din societate prin tóate sancţiunile care pot cădea asupra lui, în cazul când a greşit. Societatea intervine, ea este marea refulatoare a tuturor pornirilor spontane animalice care apar la om; ea prin fenomenul de constrângere, recheamă la un nivel de civilizaţie comună individul care altfel, scăpând în momente de carenţă socială, s-ar dezvolta după interesele lui primitive, spontane, şi ar fi periculos, negând toate operaţiile civilizatoare acumulate de generaţii.

În fine, faţă de această acţiune posibilă, de apariţie bruscă a fenomenelor spontane, animalice, din om, societatea mai are un alt fenomen prin care poate să transforme nevoile directe ale vieţii omeneşti animalice în fenomene de cultură şi civilizaţie: sunt fenomenele de artificializare a vieţii. Natura înseamnă expansiunea şi expresia directă a trebuinţelor noastre.

Dar în societate avem de-a face cu o serie de fenomene în care această natură nu are nimic a face cu

actele care se îndeplinesc şi în orice caz este transformată şi derivată într-o serie întreagă de forme. Aceste forme sunt de pildă de un alt grad în ordinea religiei, artificial concepute. Citim astfel, în toată istoria religiilor, o serie întreagă de rituri, simboluri, îndepliniri de tot felul de obiceiuri care au într-însele un simbolism neînţeles, care poate câteodată apărea ori absurd ori ridicol. O serie de simboluri în care omul merge până la asceză, se chinuieşte, în care îmbrăcat în diferite feluri, joacă un anumit teatru în anumite momente rituale. Natura lui directă este artificializată într-o serie de comportări lăsate de tradiţie, dar care în fond nu au altă semnificaţie logică decât aceea că natura trebuie transformată încet-încet printr-o serie de obiceiuri artificializate şi în care este înăbuşită atunci când vrea să izbucnească cu prea mare impetuozitate. Dacă citiţi anchetele lui Levy Brühl, veţi vedea că procesiunile totemice, toate formele de culturi care se dezvoltă într-o stare de natură, nu corespund la niciun fel de logică a lucrurilor, nu pot fi explicate prin niciun fel de trebuinţă a omului, ci sunt un fel de artificializare în care omul este introdus tocmai pentru a uita o serie de fenomene care ar putea fi reînviate în el de natura lui animalică şi care prin aceste procedee sunt mai mult sau mai puţin stinse, printr-o serie de transformări de la care el nu are decât de câştigat.

Ce este de pildă construcţia tehnică, decât o formă în care naturii i se opune munca omului; construcţia este făcută dintr-o serie de elemente care se aseamănă naturii, dar care nu sunt natura în sine. O casă seamănă cu o peşteră, dar nu este această peşteră, ci este făcută din elemente construite de mâna omului, transformată diupă concepţia lui, cu elemente artificiale. Toată tehnica, arta la fel, este plină de o serie de simboluri create de noi care nu au într-însele niciun fel de echivalenţe faţă de trebuinţele noastre organice. Dacă ar fi ca natura omului să satisfacă

numai ceea ce este necesar biologic sau organic lui, arta nu s-ar fi produs niciodată. Ea este o acumulare de simboluri, de semne, de construcţii tehnice care nu au utilitate practică; ele înseamnă ceva, au un rost, dar în orice caz nu se poate reduce direct la nevoile organice căci nu reprezintă niciun fel de utilitaite. Artificialitatea aceasta creată în producţia artistică, ca şi în cea tehnică, religioasă sau economică, este o artificializare pe care societatea o aduce pentru a transforma încetul cu încetul fondul primitiv al omului, a-i înăbuşi toate instinctele în desfăşurarea lor şi face dintr-îinsul un alt om, apt pentru valorile culturale.

Iată deci că însăşi existenţa societăţilor tinde la ceea ce tindea şi organizaţia psihologică a omului. Este un paralelism în care aceeaşi tendinţă se poate urmări. În ordinea psihologică o transformare a psihicului, prin amânarea satisfacţiei imediate, prin oprirea vieţii sufleteşti şi deci transformarea ei. Societatea de asemenea prin presiuni, coerciţiuni, artificializări opreşte tendinţele de afirmare a nevoilor organice şi creează posibilitatea unei civilizaţii. Rămâne să vedem cum se prezintă fenomenul ultim şi cel mai complicat al acestei tendinţe umanistice acela al degajării omului de tot ceea ce este nevoie organică, utilitate propriu-zisă, pentru a arăta eliberarea totală a omului.

I. ARTA CA PLĂCERE A ARTIFICIALITĂŢII

Din toate celelalte capitole ale manifestaţiilor spirituale omeneşti va deşi acest capitol care va forma o concluzie a cursului nostru52. Mi se pare că arta se prezintă ca o reacţie afectivă plăcută faţă de reuşita unei situaţii artificiale. Ce înţelegem noi printr-o situaţie artificială? Artificiul se defineşte prin faptul că se găseşte opus naturii.

Natura în genere din punctul de vedere al teoriei cunoaşterii, ne apare ca um ansamblu de obiecte, de

fenomene, întâmplări, care se bucură de două caractere: sunt în afară de noi, obiective, şi în al doilea rând sunt anterioare, înaintea noastră, preexistente nouă. În aceste două ipoteze orice fenomen natural este pentru conduita omenească fie un act de excitaţie la o acţiune sau o impresie, deci un act de provocare, cu alte cuvinte un act cauzal, – natura este pentru noi un determinant fiind în afară de noi şi obligându-ne la o serie întreagă de atitudini; fie o rezistenţă, în sensul că ea opune intenţiilor noastre anumite inerţii, deci nu se prezintă într-o condiţie de perfectă maleabilitate fie o incitaţie. Fie că natura ne rezistă fie că ea ne incită, ea este totdeauna cauza acţiunii noastre.

Artificialitatea, dimpotrivă, este de obiioei un produs omenesc, deci ea nu este ca fenomenul natural o cauză, o provocare sau o rezistenţă, ci este totdeauna un rezultat, deci un efect; artificialitatea fiind de obicei prezentată sub forma unei construcţii omeneşti, este aşadar un rezultat. Din acest punct de vedere sunt două feluri de construcţie, două feluri de fenomene artificiale: unele sunt construcţii de ordin practic, de pildă construcţiile inginereşti, altele sunt construcţii care nu au niciun fel de utilitate, – care nu prezintă un icaracter de necesitate biologică, de interes, pentru noi. Ele nu au decât un singur caracter, acela de a prezenta un sens, o semnificaţie, sunt construcţii simbolice. Aşadar unele, cele dintâi, sunt instrumente, celelalte sunt simboluri. Unele dintr-însele servesc, altele se mulţumesc numai să semnifice.

De ce omul la un moment dalt în cursul civilizaţiei a avut nevoie de aceste construcţii care n-ar părea să fie determinate de necesităţi practice? Pentru că a crea simboluri în anumite construcţii nu este o activitate care se poate explica în ordinea necesităţilor spirituale; judecând istoria construcţiilor omeneşti, vedem că aceste construcţii simbolice sunt fie construcţii care sunt legate

de un fenomen religios şi după aceea din această asociaţie urmează diferenţieri în care simbolurile se degajează formând arta propriu-zisă diferenţiată; fie că sunt create de om dintr-un fel de nevoie de prelungire a vieţii lui într-o apariţie de nemurire oarecare, vrând ca ceea ce creează el să-i supravieţuiască. În fine, ele sunt fabricaţii de joc, construcţii de distracţie, care recreează de activităţile puternice şi justificându-se în primul irând ca necesităţi ce apar ca un fel de diversiuni faţă de activitatea interesată şi utilitară.

Urmează de aci că avem de-a face cu două feluri de construcţii artificiale, deci şi criteriile lor de valorificare vor fi deosebite: Pentru instrumente ceea ce contează este, ca criteriu de valorificare, mărimea serviciului practic pe care îl aduce. O maşină e bună dacă satisface o anumită utilitate; un obiect de confort la fel şi o construcţie inginerească la fel. Deci ceea ce importă în acest fel de construcţii artificiale este gradul de utilitate satisfăcută. În cazul construcţiilor artificiale simbolice sau semnificante, ceea ce interesează nu este utilitatea, fiindcă ele nu servesc la nimic, ele nu aduc niciun fel de serviciu sau uşurare a nevoilor noastre biologice, şi atunci criteriul de valorificare al utilităţii este indiferent. Ceea ce trebuie să conteze în asemenea feluri de construcţii artificiale este mai ales gradul de perfecţie, de reproducere, adică dacă obiectul construit corespunde intenţiei primare de sens sau semnificaţie.

Ce reacţii de ordin afectiv avem noi în faţa acestor două feluri de construcţii? în faţa naturii propriu-zise sunt posibile două feluri de reacţii: o reacţie de concupiscenţă, de atracţie, de apropiere a obiectului sau o atitudine de repulsie. Ce simţim în faţa unei situaţii artificiale? Nu simţim niciuna din aceste reacţii: nici repulsie, nici atracţie, nici nevoia de apropiere. Când se înlocuieşte un obiect oarecare cu imaginea lui, sentimentul de repulsie,

de apropiere, de simpatie, îşi pierde din virulenţa lui, el devine oarecum indiferent, nu se mai exercită cu interesul iniţial, cum e în faţa obiectelor naturii. Iată de pildă un cune care-şi priveşte imaginea în oglindă; înain/te de a şti că e vorba de imagine, el latră. Este un sentiment de ostilitate, de repulsie. Îndată însă ce câinele recunoaşte imaginea factice în oglindă, el încetează de a lătra, părăseşte această imagine, îşi vede de treabă. Aceleaşi sentimente predomină şi pe om când se află în faţa imaginii. El nu simte nici repulsie, nici simpatie, nici nu are nevoie, de pildă dacă vede reprezentate nişte fructe, să le culeagă. Are o atitudine oarecum indiferentă din punctul de vedere al desfăşurării utilităţii vitale.

Ce trezeşte însă artificialitatea? Omul este totdeauna obligat să ia o atitudine. Omul este un „Stellungsnehmer", adică ia totdeauna o atitudine faţă de obiecte. Totuşi, există un anumit interes pe care-l trezeşte artificialitatea în noi. Acest interes produce o serie întreagă de efecte. Deoarece nu este vorba de a trezi luări de atitudini din punct de vedere biologic interesate, urmează un sentiment de plăcere, de seninătate, în faţa acestor reproduceri semnificante, a acestor simboluri, plăcere care reiese mai ales din suspendarea oricărei îngrijorări, oricărei anxietăţi. Din moment ce nu suntem puşi în faţa unui fenomen natural care ne-ar obliga la o atitudine conformă cu conservarea noastră individuală, deci cu o atitudine interesată, se suspendă brusc orice alcătuire de griji în sufletul nostru, fenomenul acesta de anxietate dispare, şi atunci prin contrast, sufletul nostru este invadat de o pace, de o seninătate, ne simţim oarecum eliberaţi de grijile de toate zilele, un sentiment de vacanţă. Este vechiul sentiment descris de Schopenhauer al contemplaţiei estetice.

În faţa artificialităţii noi nu putem avea sentimente interesate: suspendarea lor provoacă prin contrast linişte,

împăcare cu natura, cu noi înşine. În al doilea rând omul urmează să ia o atitudine, alta decât această seninătate care totuşi este un fenomen negativ – este absenţa de griji. Atitudinea activă pe care o ia omul este un fenomen de curiozitate faţă de semnificarea procedeului, faţă de felul cum a făcut construcţia simbolică. De pildă, dacă vedem un tablou, un desen, ne întrebăm cum a fost făcut, care au fost mijloacele, procedeul, instrumentaţia, tehnica prin care cel care a făcut tabloul respectiv, a reuşit să-i dea o semnificaţie. Apoi urmează un al treilea sentiment, un sentiment de valorificare adică ne punem problema dacă fiind dată semnificaţia iniţială, primară pe care a vrut s-o dea cel care a construit, dacă ea a fost realizată, reuşită. Deci urmează un sentiment care caracterizează valoarea construcţiei artificiale şi care este un sentiment de izbutire, de reuşită. Această reuşită dă un sentiment de plăcere dacă este completă, sau un sentiment de neplăcere faţă de constatarea unei ratări, a unei greşeli, de proastă nimereală a intenţiei primare a semnificaţiei primare a celui ce a făcut simbolul. Noţiunea aceasta de reuşită are o serie întreagă de grade. Gradul cel mai jos este ratarea, greşeala; al doilea grad este aproximaţia: creatorul s-a apropiat mai mult sau mai puţin de intenţia lui primară, a reuşit ceva dar nu complet, este un sentiment de „a peu pres”, un sentiment de aproximaţie. În fine, al treilea grad este reuşita propriu-zisă. Al patrulea grad este perfecţia, reuşita totală, integrală a intenţiilor pe care şi le-a propus constructorul, autorul.

Din toată această analiză ne dăm seama că creaţia artistică şi opera de artă este o construcţie smulsă din preocupările noastre zilnice, eliminată complet din ceea ce formează preocuparea interesată, vitală, a luptei pentru existenţă sau a punctului de vedere biologic. Este deci reacţia cea mai firească faţă de o construcţie care nu ne provoacă atitudini adânci, serioase care să angajeze fiinţa

noastră în ceea ce priveşte existenţa ei. Faţă de imagini, simboluri, creaţii semnificative, noi avem o serie de sentimente ca faţă de un obiect artificial. Iată de ce în general am considerat estetica53 un fenomen artistic54, nu natural.

Produsul artistic este o fallsificare a frumosului natural după criteriile frumosului artistic55. Un om simplu nu are faţă de fenomenele naturii niciun fel de atitudine artistică. îmi aduc aminte că făceam odată o excursie la Cheile Bicazului şi întrebam pe un ţăran dacă îi plac sau dacă sunt frumoase Cheile Breazului, mi-a răspuns: Ce să fie? Piatră şi iar piatră!

— Acesta e sentimentul natural. Un spectacol grandios al oceanului în furie, un apus de soare etc. acestea sunt totdeauna raportate la o imagine, fie o gravură care a fost văzută şi care apoi este aplicată în natură, fie o pictură etc. în orice caz, frumosul natural este condiţionat de frumuseţea artistică, care e singurul fenomen primitiv în aceasta creaţie56. De aceea fenomenul estetic se ocupă cu frumosul artistic mai mult decât cu cel natural. Frumosul natural este totdeauna luat din afară. Dacă am presupune o stare socială şi culturală în care niciun început de educaţie artistică n-a fost realizat, oamenii aceia n-ar putea să aibă niciun fel de atitudine artistică în faţa frumosului natural. Contemplaţia şi plăcerea în faţa frumosului natural presupune ca dat şi existent înainte frumosul artistic. Frumosul natural este un frumos biologic, el se apropie de atitudinea faţă de lucrurile naturale adică repulsie, simpatie etc.

Faţă de frumosul artistic aceste sentimente nu există; nimeni în faţa unei „naturi moarte” cu fructe nu se gândeşte să le mămâince; nimeni în faţa unui nud nu are sentimente erotice. De aceea frumosul autistic şi cel natural sunt apreciate în două feluri. Frumosul natural popular înseamnă frumosul sănătos, biologic.

Se zice în limba franceză *belle femme* unei femei sănătoase, pe când unei femei frumoase i se zice *jolie femme*. Iată de ce nu s-ar putea explica după aceste criterii „urâtul” din artă. Urâtul ne interesează ca un sentiment de curiozitate, de descoperire a procedeului şi de concluzii valorificatoare în sensul de a şti dacă creatorul a reuşit sau nu. Nu interesează nici repulsia, nici simpatia fată de un subiect urât. Cine în artă va judeca un tablou de Titian după faptul că are sau nu femei frumoase, acela miare intuiţie artistică.

De aceea în genere arta nu poate fi imitaţie, şi de aceea formele excesiv naturaliste din artă sunt forme artistice de rangul al doilea. Naturalismul fotografic în afară că încalcă regula personalităţii în artă, dar calcă mai ales distincţiuni pe care le făceam adineauri, adică nu creează o artificialitate constructivă care să trezească în suflet o serie întreagă de alte sentimente decât cel natural, dimpotrivă dacă se copiază natura cu prea mare minuţiozitate, atunci în locul sentimentelor artistice de reuşită, de descoperire a procedeului sau de suspendare a interesului vital prin acest sentiment de seninătate contemplativă, sufletul nostru este invadat de acele ierburi sălbatice care sunt naturale. Naturalismul lui Zola nu este condamnabil în unele cazuri din punct de vedere artistic pentru că este pornografic sau plicticos ci din cauză că lasă posibile, – datorită faptului unor imitaţii prea fidele ale naturii, – sentimente de ordin natural care fac concurenţă şi opresc să se înfiripe în sufletul nostru sentimente de ordin artistic.

Dacă vedem de pildă o reproducere perfectă, adeseori se spune „parcă trăieşte!” Nu este operă artistică tocmai pentru că nu lasă loc în sufletul nostru alcătuirii acelor atitudini pe care nu putem să le avem decât pe bază de reuşită a procedeului semnificativ primar al intenţiei artistice. Prin urmare totdeauna în artă este nevoie de o

anumită transfigurare. Opera pornografică dacă este artistic făcută, devineantă. Dar dacă este pornografică, în sensul că imită direct fenomene de ordin natural, este condamnabilă. Iată dar că orice formă naturali sită de artă este inferioară unei forme de artă în care construcţia se plasează într-un plan de artificialitate în raport cu natura.

N-ar trebui trasă nici concluzia că o operă este cu atât mai valoroasă cu cât este mai artificială. Trebuie un minimum de artificialitate care să înăbuşe formaţia de zisenitimente vulgare în faţa naturii. Dacă el nu există, sentimentele noastre reacţionează ca şi în faţa naturii. Dacă faţă de un personaj de roman omul are sentimente primitive de simpatie sau antipatie în loc să vadă cum e realizată opera; dacă faţă de eroii lui Dostoievskisau Zola vom avea numai reacţii de simpatie sau antipatie, nu citim aceste cărţi cu ochi artistici, pentru că nu avem voie să avem în artă sentimente naturale; este nevoie ca ele să fie înlăturate printr-un minim de artificialitate care să ne transpună într-un plan în care nu mai sunt posibile micile noastre mizerii dictate de interesul de conservare sau de existenţă.

La fel este condamnabil în artă sentimentalismul. Artiştii sunt indiferenţi, reci. Toate biografiile arată o anumită răceală a artistului. Dacă ar fi să plângă toată ziua, n-ar mai putea face artă, ci ar trezi sentimente naturale. Evident, există în noi un sentiment natural. Nu putem să nu simpatizăm cu unul sau altul; dar dacă sentimentul cu care privim romanul sau drama este un sentiment exclusiv de simpatie sau antipatie, nu mai suntem în faţa unei opere de artă, ci suntem în faţa unor colegi în societate, pe care-i judecăm după comportarea faţă de noi fiindcă în definitiv simpatia sau antipatia sunt raporturi interesate. Este simpatic cineva care nu mă atacă sau care nu-mi produce pierderi, şi antipatic cel care este ameninţător pentru existenţa mea. Asemenea

sentimente nu au ce căuta d-ecât într-o măsură foarte mică. Spuneam că artiştii sunt în genere indiferenţi, ei sunt reci, fiindcă pe ei nu-i preocupă substanţa naturală a fenomenului artistic* ci transfigurarea şi procedeul, felul cum reuşesc să reproducă aceste sentimente într-o operă constructivă, ceea ce este cu totul altceva. Lucrarea poate fi perfect făcută, poate da perfect senzaţia vieţii, dar aceasta nu înseamnă că avem totdeauna sentimente interesate. Valery spunea într-o carte a sa că sentimentalismul este aproape acelaşi lucru cu pornografia. Se gândea probabil că şi pornografia şi sentimentalismul aparţin aceleaşi familii de spectatori sau contemplatori în care totdeauna invadează elementul vulgar, dau viaţă directă şi apreciază operele ca şi cum ar aprecia viaţa sau societatea. Operele sentimentale sunt vinovate că trezesc în noi sentimente din acestea care nu au nimic estetic. De aceea fenomenul autonomiei estetice caută să plaseze arta pe un plan de diferenţiere cât se poate mai mare faţă de celelalte fenomene ale vieţii spirituale, adică degajând-o de fenomene de ordin natural. De aci apariţia şi sensul formalismului în toate artele moderne.

Am arătat punctul meu de vedere în această problemă a autonomiei estetice. Nu este posibilă o autonomie estetică totală, pentru că sufletul omului este un tot, cum a arătat psihologia gestaltistă. Suntem un tot, dat de la început, sufletul nostru de la marile lui manifestaţii de caracter în viaţă până la cele mai simple impresii sau senzaţii, are totdeauna un stil egal de personalitate şi o serie de reacţii mai mult sau mai puţin identice şi omogene. Dacă e adevărat că sufletul omenesc este un bloc, separaţia de porţiuni morale, estetice, sociale etc. nu e posibilă. Nu putem disocia, printr-un fel de abstracţii, artistul care n-ar fi de loc om sau cetăţean. Întotdeauna se strecoară – pentru că el trăieşte într-o

societate dată, – în artă şi o anumită tendinţă de a fi om, de a avea aptitudini sociale, naturale etc. Ceea ce putem deosebi într-o operă artistică este cel mult o dominantă, o vocaţie specifică de a reda artistic lucrurile. Dar aceasta nu înseamnă că lucrurile trebuie prezentate în mod absolut şi că în aceste reprezentări nu se strecoară şi sentimente omeneşti. De aceea nu este posibilă izolarea totală, absolută, autonomia fenomenului estetic de celelalte fenomene, morale şi sociale, ci este vorba de o anumită intenţionalitate, de o anumită tendinţă de a dezvolta pe cât mai mult posibil simţul artistic. Iată de ce pentru a mări această tendinţă este necesar un punct de vedere formalist şi autonomist în estetică. El nu înseamnă că trebuie luat în sensul absolut al cuvântului, ci numai ca o tendinţă, ca nevoia de a izola pe cât posibil fenomenul artistic de celelalte fenomene, naturale, din sufletul omului, în care atitudinile interesate, duioase, simpatetice, antipatetice etc. îşi au locurile lor.

Din toată această analiză se poate vedea că formalismul alungă în genere valorile de conţinut. Adică ce alungă? Tocmai posibilitatea de dezvoltare în naturile artistice a fenomenelor simple naturale, inculte, netrecute printr-o anumită educaţie artistică; valorile de conţinut sunt valorile naturale, nu cele artistice. Ele sunt luate direct din viaţă şi trezesc în sufletul nostru imediat fenomene de ordin natural. Cu cât o operă are mai multe elemente de transfigurare, de realizare formală a lucrurilor, cu atât se apropie mai mult de sfera estetică şi se îndepărtează de sfera fenomenelor naturale. Iată deci că arta, înfăţişată ca o plăcere a artificialităţii, mi se pare a forma sentimentul exact al realităţii artistice.

Evident, în sufletul omenesc sunt totdeauna asociaţii, factori asociativi, de care a vorbit Fechner şi care totdeauna trezesc în noi anumite amintiri personale, din copilărie, din adolescenţă etc. care ne obligă la o serie

întreagă de analogii. Opera artistică strecoară şi fără voia artistului o serie de elemente naturale fie prin neputinţa sufletului omenesc de a se abstractiza în permanenţă în atitudini artistice, fie din faptul că adeseori un anumit iluzionism ne face să credem că avem de-a face cu lucruri şi oameni aievea şi nu transfiguraţii artistice. Dar aceasta nu seamănă cu specificul celor ce reuşesc să transfigureze fenomenul artistic, cu sentimentele adecvate pe care el le trezeşte în sufletul omenesc. Privită astfel, arta intră şi ea în categoria celorlalte manifestaţii spirituale şi ea este ca şi Morala, ca şi Religia, ca, şi fenomenul economic, un anumit aspect de înăbuşire, de refulare a naturii; arta nu este altceva decât o eliminare pe cât posibil a sentimentelor brutale directe luate din biologie, o anumită deviaţie a omului prim înăbuşirea tendinţelor naturale şi înlocuirea lor cu creaţii mai complexe de ordin cultural.

Ajunşi la sfârşitul acestui curs care a avut drept scop de a determina natura omenească şi manifestaţiile ei în diferite opere, se impun o serie de concluzii. Dacă analiza pe care am făcut-o ne apare ca justă, urmează că omul este înainte de toate, prin această suspendare a urgenţei vitale, prin această absurditate biologică din el, în măsură de a realiza o serie de eliberări din mediul care l-a produs. Omul este evident înşirat într-o ordine naturală; el face parte din detrimentul universal, el este victimă de exploatat a acestui detriment care se joacă cu el ca şi cu celelalte elemente moarte, ale naturii. Totuşi, sunt în el o serie întreagă de veleităţi de eliberare, este singura formă de viaţă în univers care încearcă să se elibereze de ordinea naturală determiniistă. Există o tendinţă de libertate faţă de mecanismul direct al fenomenului vitalist, o tendinţă de a înăbuşi viaţa şi chemările ei seducătoare sau brutale prin aceea că omul le înăbuşe pe cât posibil şi încearcă prin acesta un fenomen de eliberare eroică. Eroismul nu poate fi conceput deck prin această înăbuşire a tendinţelor

dominante sau exclusiv vitale.

În al doilea rând, omul este singurul animal capabil de progres, înţelegând prin progres un salt în vid, dincolo de datele unui anumit determinism social biologic la un moment dat. Omul este capabil de mutaţii, sărituri, el este singurul animal „deschis" dacă aplicăm distincţiunile lui Bergson între animalul desc Kis şi cel închis, adică omul este animalul care se poate elibera de gravitatea care-l leagă de ordinea naturală. Prin această posibilitate, care-l face să ajungă la un moment dat chiar să facă acţiuni necondamnate faţă de determinismul universal, omul poate complica acţiunea lui oprind-o şi înăbuşind-o.

De aici reiese că posibilitatea de excitaţie şi de noutate în ordinea omenească, nu poate fi dată deck prin noţiunea de obstacol. Orice există liber, fără niciun obstacol, fără nicio oprire, oricare fenomen căruia nu i se opune la un moment dat un altul de oprire sau înăbuşire, este un fenomen care nu cunoaşte nici progresul, nici diferenţieri, nici complexitatea, nu cunoaşte nici măcar posibilitatea de a se determina într-un anumit fel. Orice început de determinare, din punct de vedere ontologic, este concomitent cu un fenomen de obstacol.

Cursul din anul acesta a fost oarecum un curs de raţiune practică, în sensul kantian, adică un curs care a avut în vedere diferitele manifestaţii morale, spirituale, practice. El ar trebui completat cu un curs care ar pune aceeaşi problemă a opririi, a> înăbuşirii, obstacolului, în ordinea ontologică şi metafizică şi care odată va trebui să formeze un curs care va avea ca titlu „Obstacol şi infinit57" arătând că chiar problema ontologică a determinării este determinată la rândul ei de fenomenul acesta de oprire, de înăbuşire, şi faţă de infinitul care singur este complet deschis, orice încercare de individualizare nu e posibilă decât printr-un fenomen de oprire. Dar aceasta depăşeşte cu atât mai mult obiectul

cursului acesta, cu cât deja în consideraţiile pe care le-am făcut în timpul anului, ne-am îndepărtat din când în când de la preocuparea strict de estetică58, fapt pentru care: sunt dator să cer scuze.

NOTE ALE EDIŢIEI

— Titlu formulat de noi în conformitate cu conţinutul cursului.

1 Din sumarul prezentat se vede că e vorba de un curs de profil vast* în principal de antropologie filosofică, în care autorul pregăteşte de fapt viitoarea sa lucrare – *Explicarea omului* care va relua majoritatea lucrurilor cuprinse aici. El îşi cere scuze că se îndepărtează de problemele „strict estetice”, dar tangenţele lui cu estetica generală sunt evidente, motiv pentru care am considerat utilă înserarea cursului în acest volum. Fără îndoială antropologia filosofică nu este considerată o ramură a esteticii. E drept că ordinea aceasta va suferi unele modificări dar nu am considerat necesar să restructurăm cursul.

2 Faptul că umanismul este vreme îndelungată o formă a individualismului trebuie pus în directă legătură cu existenţa proprietăţii private, a anumitor coordonate sociale în care el se manifestă. Apariţia proprietăţii colective nu va duce însă la ştergerea rolului individului, a personalităţii, ci dimpotrivă va duce la înflorirea lor.

3 Materialismul mecanicist asimilează într-adevăr omul cu maşina şi în acest sens locul preocupărilor umaniste, scade. El trebuie înţeles însă în acelaşi timp ca o reacţiune antiteologică, laică, de înlăturare a viziunii iluzorii asupra omului şi în acest sens o apropiere de natura sa adevărată, cu toate că în această direcţie o noţiune autentică de umanism va suferi numeroase simplificări şi schematizări. Observaţiile ce vor fi făcute în continuare cu privire la materialism, pozitivism, cartezianism şi biologism trebuie înţelese în acelaşi sens.

4 Ideea de societate nu va veni întotdeauna s-o adumbrească pe cea de om, aşa cum credea atunci Mihai Ralea, întrucât relaţiile sociale noi – ai căror germeni abia se întrezăreau atunci când cartea lui va apărea după război – nu vor întuneca umanismul ci dimpotrivă. Cunoaşterea lucrărilor de tinereţe ale lui Marx – necunoscute în acea epocă la noi – ar fi permis poate înţelegerea compatibilităţii esenţei umane (ca ansamblu al relaţiilor sociale) cu individul.

5 Nu se poate vorbi de o emancipare exagerată, suprematistă a omului niciodată şi cu atât mai mult în Renaştere când limitele de clasă o îngustează evident.

8 Situarea lui Ibsen alături de Carlyle şi Nietzsche este acceptabilă doar într-un anumit sens, pentru că diferenţierile dintre ei sunt evidente. Nu era loc desigur într-un curs pentru toate acestea.

7 încercările de a concilia antinomia Umanitate-Divinitate au fost continuate şi în zilele noastre de o serie de orientări neotomiste ca şi de unii reprezentanţi ai bisericii, ducând chiar la dialogul dintre marxişti şi creştini pe această temă. Distrugerile şi pierderile umane din cel de al II-lea Război Mondial nu puteau să nu genereze de altfel o astfel de atmosferă, prielnică revitalizării ideii umaniste în cele mai diferite medii.

8 Viziunea limitată a lui Mihai Ralea în acea epocă nu-i permitea să vadă că prin esenţa ei orânduirea socialistă nu numai că mi interzice dezvoltarea umanismului dar o şi favorizează. Este însă semnificativ faptul că chiar în acea perioadă gânditorul român „îndrăzneşte” să vorbească favorabil despre socialism şi comunism.

8 în sens de spiritualiste. Recunoaşterea dependenţei şi efectelor unui anumit materialism asupra esenţei lucrurilor arăta că Mihai Ralea nu-l considera doar un cadru exterior. Faptul că, prin sine însuşi, materialismul nu

oferă o explicaţie suficientă ci doar un început este perfect adevărat. Nu spunea Lenin că opoziţia materialism-idealism este valabilă doar în cadrul problemei fundamentale a filosofiei, când trebuie stabilit care este factorul prim? Totuşi, aşa cum sunt for mulate lucrurile aici se pare că există o nuanţă distinctive, întrucât Mihai Ralea afirmă că materialismul n-ar fi în stare să răspundă problemelor legate de „calitatea” lucrurilor, ci doar de condiţiile lor.

10 Este simplist să legi deosebirile morale, sufleteşti de criterii antropologice şi credem că această afirmaţie este făcută sub influenţa cercetărilor de acest tip foarte la modă în epocă. În acelaşi timp este demn de remarcat că Mihai Ralea afirmă deschis în acea epocă ideea că nu există rasă pură, contrazicând categoric punctul de vedere o fi

11 Se înţelege că este vorba de date ale antropologiei fizice.

12 Chiar dacă nu sunt întru totul exacte, întotdeauna aceste consideraţii sunt relevante pentru poziţia sa net ostilă exagerărilor antropologiste proprii anumitor orientări rasiste din epocă.

13 Valoarea definiţiei lui Aristotel nu poate fi contestată atât de categoric, chiar dacă ea relevă elemente cunoscute întrucât în acea epocă semnificaţia ei este cu totul deosebită. A observa apoi că ea nu-l distinge pe om de animal este întrucâtva exagerat, deoarece societăţile animale şi cele umane nu pot fi puse pe acelaşi plan.

14 Punctul acesta de vedere după care activitatea creierului este văzută ca un ansamblu este de o deosebită actualitate în perspectiva cercetărilor contemporane călăuzite de metoda structurală.

15 Este surprinzător că Mihai Ralea nu citează aici – înaintea lui Berg son – în primul rând pe Marx care de altfel arătase şi care este deosebirea între construcţiile

făcute de om şi cele animale şi anume faptul că omul este capabil să-şi imagineze ideal ceea ce urmează să realizeze în timp ce animalele nu.

16 Cuvânt introdus de noi pentru a face fraza mai clară.

17 Depinde de felul în care sunt înţelese aceste definiţii. E adevărat că luându-le pe fiecare în parte – elementele ei – pot fi reîntâlnite şi la om şi la animale, dar deosebirea nu este numai cantitativă ci şi calitativă iar apoi însumarea lor dă o pondere deosebită diferenţierilor care se pot face. Într-un sens omul este o prelungire a animalităţii, într-altul este o discontinuitate faţă de ea.

18 Această capacitate de obiectivare, de detaşare şi relativă independenţă faţă de mediu este şi ea un produs istoric aşa că în definirea omului ea trebuie înţeleasă procesual.

16 Este vorba evident tot de Husserl.

*° Probabil – după context – autonomie.

21 Ierarhia între diferitele religii este discutabilă; specialiştii în istoria religiilor preferă să le analizeze în specificitatea şi autonomia lor sau chiar în mod comparatist, fără a stabili însă o asemenea scară valorică, întrucât sistemele religioase, ca în genere formele spiritului, trebuie înţelese în unitate cu nevoile cărora le răspund. Implicaţiile sociale ale doctrinelor religioase ca şi ale instituţiilor care le corespund sunt de altfel mult mai complexe şi nu permit asemenea spre

22 Sensul noţiunii de intelectual nu este cel de „categorie socială” anumită, ci un sens etic şi după cum vom vedea mai târziu şi gnoseologic. E vorba mai mult de o tipologie caracterologică decât de o determinare socială precisă.

13 În acest capitol, analizând diferite definiţii date omului, Mihai Ralea pregăteşte de fapt propria sa definiţie, cea care va fi dezvoltată pe larg în capitolul ce urmează

despre amânare ca factor principal al psihologiei umane. În fond „ominia” cum o numeşte gânditorul român este rezultatul suspendării energiei vitale la un moment dat şi din acest punct de vedere definiţiile date de W. Sombart, Max Sheler, Klages, Simmel, Gehlen, Bergson sau Heidegger nu fac decât să surprindă o faţetă – uneori absolutizată – a acestui proces. Rolul lui Mihai Ralea ni se pare cu totul deosebit, întrucât el nu se mărgineşte să pună cap la cap ideile întâlnite ci oferă o viziune proprie în care le integrează. Vom vedea că în *Explicarea omului* apărută în 1946 unde sunt reluate toate ideile acestui curs, gânditorul român va introduce pe larg punctul de vedere marxist în definirea omului cu care se declară de acord, arătând că teoria amânării nu face decât să-l completeze, să-l ducă mai departe.

24 Concluzia după care emoţia ar fi un fenomen psihopatie este evident absolutizată şi exagerată pentru a servi argumentarea de ansamblu. Cercetările ştiinţifice mai recente nu ajung la o asemenea concluzie şi de altfel chiar exemplele lui Ralea nu privesc decât anumite situaţii bine delimitate care pot fi contracarate de exemple contrarii.

25 Trebuie observat întâi că acest capitol intervine părăsind ordinea de la începutul cursului unde el fusese anunţat ca al VII-lea şi reformulându-se titlul. Apoi din text reiese că nu e vorba de ETICA în sens de disciplină ci de fenomenul etic sau cum e numit în titlul de la începutul cursului – de MORALĂ.

26 în text apare „evdemonist”.

27 Această sinteză între eudemonism pe de o parte şi morala kantiană pe de alta nu trebuie considerată ca o încercare eclectică de împăcare a celor două poziţii opuse, întrucât ea reuşeşte realmente să surprindă cele două elemente fundamentale ale oricărui act etic: coerciţiunea şi plăcerea. Ceea ce lipseşte însă acestei explicaţii este

fundalul social, contextul în care morala funcţionează, faptul că actele noastre etice sunt răspunsuri de un anumit tip la nevoi istoriceşte determinate şi că diferitele componente psihice îşi joacă rolul în funcţie de exigenţe şi nu independent de ele. Soluţia lui Max S chel ei de care Mihai Ralea va vorbi se apropie de un asemenea punct de vedere, deşi nici el nu explică până la capăt în ce constă obiectivitatea valorilor de care ne călăuzim.

29 E drept, dând din nou locul cuvenit sentimentului, individului, morala lui Max Sheler încorporează un element eudemonist dar nu credem că se poate spune prin aceasta că ne aflăm în faţa unei reveniri la eudemonism. O prezentare mai largă a sensului obiectivităţii valorilor, a caracterului lor constrângător ar fi ferit de o asemenea spre

29 Din context reiese că de fapt actul moral în sine are loc tocmai pentru a lichida o stare de dezechilibru între plăcere şi constrângere, instaurând un echilibru.

30 Probabil „contactul”.

31 Concepţia despre politică expusă aici conţine evident numeroase elemente valabile şi aplicabile contextului social la care se putea referi Mihai Ralea atunci şi pot fi înţelese în acest sens. Surprinde însă ideea că politica este o perpetuare a biologicului, nu numai pentru că ea a fost folosită de forţele reacţionare împotriva cărora gânditorul român s-a ridicat cu tărie, dar şi pentru că ea vine să nege argumentarea de până acum din care reiese că omul nu este o simplă continuare a animalităţii ci dimpotrivă o ruptură cu ea. De altfel chiar şi mai încolo, vorbind de opoziţia dintre dat şi construit şi despre caracterul artificial al culturii (a tot ce este diferit de natură) ideea va fi reluată şi aprofundată în acelaşi sens. De aceia nu putem aprecia această inconsecvenţă a lui Ralea decât ca o scăpare, ca o preluare necritică în curs a unei idei care era foarte la modă dar cu care întreaga sa

concepţie vine în contradicţie.

32 Definirea politicii, ca şi a moralei, este excesiv de categorică şi prin aceasta unilaterală. În afară de aceasta, a elimina sau omite din discuţie factorul economic – determinant în ultimă instanţă – de asemenea nu permite concluzii valide pentru toate cazurile. Există în orice politică şi alte raporturi decât cele de forţă, după cum constrângerea etică este şi ea un element de forţă intervenit în sfera mo

83 A se vedea nota 31.

84 Afirmaţia este inexactă şi aici – fără să-şi dea seama – Mihai Ralea plăteşte tribut lui Nietzsche şi în acelaşi timp – în mod paradoxal – moralei creştinismului primitiv. Este ciudată această afirmaţie în gura aceluia care şi-a început activitatea publică cu o teză despre ideea de revoluţie şi care a fost în acelaşi timp în mod consecvent militant progresist tocmai împotriva umilinţei şi sărăciei. De altfel, în cele ce urmează, discutând conţinutul legii etice gânditorul român va căuta o compensaţie utopică faţă de această, nedându-şiseama, că simpla compensaţie spirituală nu va înlătura relele materiale rezidind în însăşi structura societăţii. Abia mai târziu clarificările ideologico-politice ce vor surveni în concepţia lui Mihai Ralea vor elimina asemenea interpretări.

85 Ideea resentimentului ca bază a oricărei morale este de asemenea o absolutizare, chiar dacă acest factor joacă o reală funcţie etică. Este şi aici o preluare necritică a concepţiilor lui Nietzsche şi Scheler care se bucurau de mare prestigiu în epocă.

36 Este interesantă şi valabilă această explicare a moralei creştine, numai că trebuie subliniat caracterul iluzoriu al soluţiilor pe care aceasta

37 Formulările din acest paragraf (respectiv din ultimele patru fraze) sunt eliptice în text, lucru firesc într-o

exprimare orală stenografiată – aşa că am fost nevoiţi să adăugăm câteva cuvinte – cele care reieşeau din context dar lipseau.

39 Această opoziţie dintre politic şi etic nu poate fi discutată independent de contextul social-istoric pentru că pot exista şi momente sau epoci când dimpotrivă ele să fie concordante, coincidente.

39 Finalul acesta nu trebuie înţeles ca o renunţare la nietzscheanism şi o plecăciune în faţa creştinismului. Lipseşte însă în ambele cazuri detaşarea critică, de pe poziţii ştiinţifice, faţă de aceste concepţii.

40 Probabil e greşit transcris în text întrucât nu se înţelege despre ce fel de experienţă este vorba.

41 După cum se vede din context omul se teme de relativitatea lucrurilor (în cazul de faţă de diversitatea, anarhia, parţialitatea unităţii) şi tinde de aceia către absolut. Este corect deci a spune că omul tinde să elimine relativul din existenţă în schimbul absolutului. Mai încolo se va vorbi de absolutul totalităţii, absolutul spaţiului, al timpului etc. care toate sunt tendinţe, aspiraţii către şi lipsa lor, relativitatea, incompletitudinea fiind cea care determină nevoia religiei. Este o explicaţie gnoseologic extrem de interesantă şi întru totul valabilă. Despre rădăcinile sociale ale religiei Ralea nu vorbeşte aici, dar în contextul argumentării nici nu era necesar.

4 i A se vedea nota 41. Pentru mai multă consecvenţă, poate că ar fi trebuit să se vorbească de relativul totalităţii întrucât s-a început o enumerare a tipurilor de relativităţi de care omul religios se teme.

43 A se vedea notele 41 şi 42. E vorba de absolutul „timpului” după cum reiese din context.

44 Afirmaţia nu trebuie luată deloc ca o manifestare de pesimism, ci ca o detaşare înţeleaptă şi plină de realism, iar exprimarea are un sens metaforic profund adevărat.

45 Aici se vorbeşte de ceea ce omul constată nu de direcţia către care tinde. A se vedea nota 41.

46 A se vedea nota 41. Oscilaţia nu e de fond, ci doar în organizarea formală.

47 Domnie şi divinitate nu sunt contradictorii. Probabil e vorba de o transcriere greşită a unuia dintre cei doi termeni astfel încât opoziţia nu mai apare.

48 Credem că e vorba de „teroare” de fapt, deşi se poate înţelege şi aşa.

49 în sens de „atrage”.

60 Ca şi în cazul religiei, fenomenul economic este definit în perspectiva ideii generale a amânării pe care Mihai Ralea o consideră definitorie pentru om. Evident că privind lucrurile exclusiv prin această prismă ele apar unilateralizate şi fenomenul nu poate fi surprins în toată complexitatea lui. În cazul economicului ponderea factorului social-istoric, a practicii este hotărâtoare şi ţine de însăşi acţiunea sa, nu numai de un determinism originar şi în ultimă instanţă, aşa că acest element apare indispensabil unei explicaţii satisfăcătoare. Este interesant de urmărit însă cum – metodologic – chiar o perspectivă mai îngustă se dovedeşte fructuoasă şi permite observaţii subtile a căror valabilitate nu poate fi contestată.

61 Condiţiile acumulării economice sunt dintre cele mai diferenţiate istoriceşte nu numai în funcţie de orânduire ci şi de etapă, perioadă delimitată. În cercetarea de faţă interesa însă numai faptul în sine, fără determinările sale concrete. Metodologic lucrul ni se pare permis, evident făcând rezervele de rigoare asupra caracterului limitat, parţial, al concluziilor ce se pot trage.

52 Iată că apare evident care a fost pentru Mihai Ralea rostul acestui curs şi de ce l-a intitulat curs de estetică. Această largă explicaţie a produselor materiale şi spirituale ale omului tinde în ultimă instanţă către pregătirea acestui ultim capitol despre artă, din păcate

prea puţin

68 Neclar aşa. Probabil esteticul.

94 Probabil greşit, întrucât pe parcursul întregii analize opoziţia se făcea între *artificial* şi natural. Deci „esteticul (vezi nota 53) e un fenomen artificial”.

65 Aserţiunea aceasta este acceptabilă într-un sens extrem de general, dar necesită unele precizări. S-ar putea înţelege că frumosul natural constituie un fel de punct de plecare în orice creaţie artistică, după cum s-ar putea crede că totul se reduce la categoria frumosului, celelalte fiind eliminate. Cuvântului „falsifică” trebuie apoi să i se acorde un sens metaforic în virtutea căruia el corespunde oricărei reflectări care prin natura ei „deformează”. În general, noţiunea aceasta a caracterului „simbolic” al artei cu care se operează în întregul capitol trebuie înţeleasă nu numai ca reprezentare a ceva anume deoarece chiar şi acele produse ale artei moderne care nu au altă pretenţie decât a fi o „prezenţă” pentru receptor tot au o semnificaţie, simbolizează ceva.

56 Într-adevăr frumosul natural este adesea condiţionat de cel artistic pentru un receptor care compară şi-şi proiectează viziunea sa asupra artei în afară. Afirmaţia nu trebuie să fie însă excesiv de categorică, nefiind totuşi valabilă în toate cazurile.

57 Nu avem cunoştinţă că un asemenea curs să se fi ţinut. În orice caz ambiţiile şi planurile lui Mihai Ralea ni-l dezvăluie ca pe un gânditor multilateral ale cărui preocupări sunt greu de compartimentat.

69 îndepărtările acestea nu sunt de fapt „din când în când, ci tot timpul ele fiind compensate cu prisosinţă de cursul de estetică generală ţinut în 1941 – 1942.

TEORIA SUCCESULUI Curs de estetică

UNIVERSITATEA DIN BUCUREŞTI FACULTATEA DE LITERE ŞI FILOSOFIE 1943 – 1944

— Cursul acesta de teoria succesului ţinut în 1943 –

1944 în paralel cu cel de estetica artelor plastice sub titulatura generală de curs de estetică este semnificativ pentru viziunea largă pe care Mihai Ralea o avea despre pregătirea estetică a studenţilor. Motivul pentru care acest curs apare cu indicativul I lăsând să se înţeleagă că urmează ne este din păcate necunoscut, cu atât mai mult cu cât nici acest curs nu este complet. Se poate presupune că autorul avea de gând să acorde un spaţiu mai larg (sau poate a şi făcut-o) teoriei succesului în domeniul artei întrucât, după ce enunţă chiar în introducere că se va ocupa de sancţiunile estetice, tratează problema pe un plan sociologic general.

A. CATEGORIA SUCCESULUI1

Vom trata anul acesta în ora de marţi problema sancţiunilor estetice şi teoria succesului. Taine a fost primul care a pus problema sancţiunilor estetice, căutând să explice o operă prin mediul social. La Taine. explicaţia succesului este însă prea simplă. Cauzele indicate de el simt prea îndepărtate, aceste explicări prea largi nefnuind utile. Conceptul de rasă la Taine nu explică nimic, mediul cuprinde şi aspectul fizic geografic şi aspectul social, iar momentul istoric nu poate fi deosebit de mediu, întrucât orice mediu se actualizează într-un moment dat. În acelaşi timp momentul istoric preface mediul. Apoi noi dăm mediului o valoare după stările noastre subiective. Amiel în jurnalul său spune că peisajul este o stare de suflet. Subiectivitatea noastră creează culoarea peisajului. Aceste explicări largi se aseamănă cu acelea ale lui Darwin care arată că înmulţirea pisicilor are ca efect creşterea abundentă a trifoiului 2.

Noi trebuie să căutăm printr-o atentă cercetare legile selectării unei opere de artă. Pentru aceasta este nevoie să mergem la Sociologie. Vom vedea că orice om care reuşeşte nu este un produs al hazardului ci este determinat de anumiţi factori. Misticii spun că eroii sunt

produsul hazardului. James afirmă că filosoful trebuie să accepte geniul ca un dar. Noi contestăm aceasta şi spunem că omul glorios este rezultatul unui mecanism. Pentru a strânge problema să mergem la natura fenomenului social. Fenomenul social nu este format numai din interziceri, coerciţiune. El are şi un caracter de stimulenţă, de ridicare a tonusului. Se ştie că în mulţime, fenomenele sentimentale cresc în intensitate. Pierre Janet a arătat că în societate se ridică tensiunea psihică. Adeseori în mulţime individul este capabil de acte pe care nu le-ar face singur.

Societatea pedepseşte, dar ea ne scade depresiunea specifică singurătăţii. Societatea penalizează, dar şi premiază. Ea posedă nu numai coduri de pedepsire ci şi sancţiuni premiale, decernări de titluri, onoruri, celebritate, glorie. Noi ne vom ocupa de aceste sancţiuni premiale. Succesul este un certificat acordat într-un moment dat pentru anumite fapte. Să vedem care sunt faptele susceptibile a fi premiate. Fenomenul gloriei are rolul de unificare a societăţii, făcând să se uite aspiraţiile mici, toţi indivizii supunâindu-se celui care are gloria. Se creează o conştiinţă socială, gloriosul devine un simbol social, grupul întreg definindu-se prin acest simbol 3.

În evoluţia societăţii s-a constatat că există între sancţiunile penale şi cele premiale un raport invers proporţional. Succesele se înmulţesc în timp ce penalizările se împuţinează. Succesele se substituie pedepselor. Întâi scade sfera agenţilor susceptibili de pedeapsă. Nu se mai pedepsesc animalele, nebunii, morţii. Apoi cruzimea pedepselor scade. Supliciul, tortura sunt înlocuite cu închisoare. Pedeapsa se individualizează şi numai o conştiinţă responsabilă se sancţionează. Paralel cu acest fenomen scade mrsonelismul 4, teama de noutate, de inovaţie şi sancţiunile premiale devin din ce în ce mai numeroase. Substituirea succesului în locul penalizării

este o mare lege a civilizaţiei 3.

Să arătăm acum în ce condiţii se acordă succesul.

Succesul este una din sancţiunile premiale şi vom încerca să dăm mai întâi definiţia acestuia. Ce este un act de succes? Această întrebare prealabilă este necesar să fie lămurită la începutul acestui curs, deoarece din criteriile pe care le vom alege în raport ou fenomenul de succes, vom putea apoi studia la lumina lui şi în ierarhia propusă, diferitele fenomene auxiliare. La întrebarea aceasta se pot da diferite răspunsuri în diferite domenii ale Filosofiei 6:

Un prim răspuns a fost încercat în domeniul psihologic; în special marele psiholog şi psihiatru Pierre Janet vorbeşte mereu în lucrările sale de ceea ce numeşte el „reacţiunea de triumf” După dânsul, mobilizarea forţelor sufleteşti în vederea unei acţiuni, se găseşte la un moment dat soluţionată şi atunci toată acea acumulare de forţe, care era destinată unui anumit scop, se revarsă pe scopuri alăturate. Când vrei să faci o călătorie, îţi aduni o serie de sume de bani, le transformi în cecuri, le depui la o bancă şi pleci. Dacă însă călătoria nu mai are loc, sumele rămân disponibile. Dacă vrei să treci examenele, mobilizezi încetul cu încetul tensiunile nervoase, memoria, cunoştinţa, care în momentul când examenul a fost trecut, toate acestea rămân disponibile, toate aceste forţe se revarsă într-un fel de risipă difuză, vagă, care constituie starea de euforie, adică o bucurie nereală, acea bucurie care însoţeşte orice act de izbândă sau succes şi care este tocmai caracteristică stărilor de ordin emotiv întovărăşitoare acţiunii de succes. Ea este datorată, după felul cum o prezintă Pierre Janet, tocmai acestei acumulări, care la un moment dat, nemaiavând un scop de satisfăcut, se revarsă lateral, în alte scopuri sau câteodată fără niciun scop într-o stare generală nelămurită, confuză, care însă ridică tensiunea sufletească într-o stare de bucurie şi care este numită de el „reacţiunea de triumf”, –

ca urmare a unei acţiuni reuşite.

Toate aceste analize sunt destul de interesante, însă nouă nu ni se pare că această caracterizare a succesului pe cale psihologică sau chiar fiziologică este cea justă, fiindcă se poate vorbi de un succes fiziologic, – şi o durere de cap datorită unei congestii, iei un calmant, congestia se rezolvă şi durerea încetează: este acest lucru un succes? Adică, orice reuşită a unei tendinţe care înlătură un obstacol din cale, se poate numi un succes? De pildă un şuvoi de munte care este oprit de o stâncă şi pe care o roade încet-încet, dând-o astfel la o parte, este acesta un succes? Noi credem că noţiunea de succes nu trebuie atribuită unor astfel de fenomene, pentru care rezervăm mai degrabă cuvântul de „reuşită" fiindcă fenomenul de succes presupune nu numai o acţiune de o anumită valoare, deci meritorie, dar presupune o reacţiune, presupune un răspuns, adică un raport de reciprocitate. Acest raport de reciprocitate nu poate avea loc decât într-un cadru social 7. El nu poate avea loc în lumea fizică, între obiecte, în domeniul fiziologiei sau chiar în domeniul psihic. De aceea soluţia psihologică nu ni se pare suficientă pentru a defini fenomenul de succes.

S-a mai încercat o definire a succesului şi anume de către şcoala pragmatică. Pragmatismul este un curent filosofic în teoria cunoaşterii, apărut mai ales în America. El se leagă mai ales de numele lui James, care pretinde că adevărul unei fapte, a unei acţiuni» a unei cunoaşteri, se confundă cu succesul ei, adică un lucru este adevărat dacă este fecund, dacă face posibilă o aplicare mai largă, dacă este întrebuinţat la o utilitate extinsă, dacă fapta, cunoştinţa aceasta, presupune o ipoteză care la rândul ei facilitează o serie de alte fapte sau alte întrebuinţări; gradul ei de lărgire, efectul produs este de aşa natură, încât el sserveşte la o utilitate, are un succes oarecare. Aşadar adevărul se măsoară prin succes.

Este o formă de a explica esenţa lucrurilor prin efectul lor, după cum evoluţionismul a încercat adeseori să dea explicaţia anumitor fenomene naturale prin cauzele produse, ceea ce era un mod indirect de a le explica, după cum a arătat deseori şcoala fenomenologică germană, (care cu drept cuvânt spunea că una este esenţa, una este fenomenul specific, şi alta este cauza sau condiţiile în care s-a produs). Tot aşa în cazul pragmatismului, este vorba tot de o explicaţie indirectă, prin efectele pe care le-a produs un fapt într-un anumit mod şi într-un anumit timp, – explicaţie care este de asemenea greu de acceptat, pentru că, dacă un lucru sau o idee este adevărată şi se măsoară prin succes, aceasta înseamnă o aprobare. Cine dă aprobarea? Aprobarea aceasta nu este – cum cred pragmatiştii – fie o definiţie oarecare, fie o determinare oarecare, ea nu stă în aer, difuză nelimitată ci este dată undeva şi de către cineva. Sancţiunea evenimentelor şi fenomenelor înseamnă de fapt sancţiunea unei anumite societăţi şi unor anumiţi oameni cu care trăim în contact şi care aprobă sau dezaprobă un lucru sau acţiunea noastră. Dacă noţiunea de aprobare implică în orice caz o societate, adică un public sau măcar o persoană căreia îi este adresată acţiunea faţă de care avem sau nu succes, succesul faţă de evenimente sau faţă de fenomene este greu de conceput sau dacă vorbim aşa, nu facem decât o analogie, o metaforă. Iată de ce explicaţia pragmatistă suferă de faptul că ea presupune fără să accepte să recunoască un fond social. Nu există succes decât într-o categorie omenească, într-o formă de oameni. Acolo unde sunt fiinţe neînsufleţite nu poate fi vorba de succes, pentru că ele nu pot fi nici conforme nici informe faţă de un eveniment oarecare, ele nu-l pot nici aproba, nici dezaproba 8.

Am văzut că noţiunea de succes presupune în orice caz o noţiune de sancţiune, adică o anumită receptivitate,

o anumită reacţie. Aşadar fenomenul de succes trebuie luat din lumea filosofică şi transpus în societatea omenească. Acolo este locul său firesc şi acolo poate fi el înţeles în caracterul său esenţial. În această privinţă, succesul este o acţiune care este primită într-un anumit mod de cineva, de un individ sau o societate. Deci, primul caracter al fenomenului de succes este judecata de valoare care se emite în raport cu o faptă oarecare. Succesul este o apreciere favorabilă, pozitivă, o aprobare întotdeauna. Deci el presupune un anumit discernământ, o anumită aşezare într-o ierarhie axiologică, adică o anumită ierarhie de valori. Este greu de conceput un succes, care n-ar avea un substrat axiologic, adică n-ar fi bazat pe o judecată de valoare. El implică această judecată de valoare şi este aşezat în raport cu această judecată de valoare într-un anumit rang al valorilor omeneşti. Aşadar, de díte ori este vorba de succes este vorba de un merit. Aceasta înseamnă că succesul aproape întotdeauna e o intenţie şi o valoare, şi în niciun caz o întâmplare fortuită. Un succes care ne-ar fi dat o serie de împrejurări la care noi n-am colaborat, nu merită acest nume. Nu putem spune că un câştig la loterie este un succes. Un câştig la loterie este un fenomen fortuit, nu este legat de acţiunea şi intenţia unei persoane şi noţiunea de merit, deci de valoare, este complet străină. Prin urmare succesul presupune un merit şi este legat totdeauna de acţiunea unei persoane. El nu poate fi provocat de o întâmplare. Ceea ce este provocat de întâmplare este o acţiune de noroc, de şansă, dar nu succes. Norocul poate aduce o serie întreagă de avantaje, însă el nu este o acţiune de succes.

În al treilea rând, un caracter al fenomenului de succes este că acesta este o acţiune liberă. Nu poate fi vorba de succes în acţiunile obligate, în acţiunile de constrângere care sunt dictate din presiuni sau din frică. Avem succes în adevăratul sens al cuvântului, atunci când

fără să fim siliţi sau fără să efectuăm un fenomen din frică, reuşim să avem un merit oarecare. Dacă cineva în timpul unei acţiuni militare săvârşeşte un act eroic, care însă nu este decât frică deghizată, – de pildă fugind de pe terenul de luptă a reuşit să-şi salveze compania lui, dar a făcut un rău mult mai mare altei companii, – acesta nu este un succes, căci acţiunea lui n-a pornit dintr-un act liber, ci dintr-o constrângere exterioară. Tot aşa o acţiune bună, care nu este a noastră sau este poruncită, ordonată, succesul nu este al nostru, ci al aceluia care a ordonat acţiunea. De aceea fenomenul de procedare în deplină libertate şi spontaneitate, este unul din elementele care presupun un act de succes.

În al patrulea rând, trebuie spus că fenomenul de succes este un fenomen social obiectiv şi nu un fenomen personal psihologic. Adeseori când avem un succes noi credem că este meritul nostru sau numai meritul nostru, pe când în fond ceea ce se apreciază într-un succes este ceea ce societatea, fie ea o simplă societate mondenă, fie o mare societate, fie o ţară, fie un club, într-un moment dat găseşte că este bun într-o acţiune care s-a făcut9. Deci criteriul de valorificare al succesului nu este în raport cu persoana, ci în raport cu aprecierea pe care mediul social o face. În fond, succesul nu este decât un certificat de asemănare între o persoană şi un mediu oarecare 10. Mediul social, dacă nu apreciază că acţiunea făcută este conformă cu criteriile lui, nu dă aprobarea, nu acordă succesul; deci nu fapta noastră în sine are succes, ci criteriul după care este judecată această faptă care intră într-o categorie oarecare pe care societatea o consideră ca bună, acela constituie actul de succes în sine. Prin urmare, succesul are o valoare obiectivă socială şi nu individuală.

S-ar zice că dacă ar fi aşa, în mod absolut, acţiunile conformiste, adică adaptarea noastră la un mediu, ar trebui să fie recompensată cu maximum de succes. O

acţiune de supunere oarbă la societate nu este o acţiune de succes. Funcţionarul conştiincios, care iese totdeauna la oră fixă de la birou, ori cetăţeanul care în viaţa lui n-a încercat nicio protestare, care este totdeauna înserat în regulă şi de acord cu dânsa, – nu se poate spune că acest om are succes, fiindcă succesul presupune o acţiune de bruscare, de provocare a societăţii, deci succesul este totdeauna în raport cu o noutate, nu cu o acţiune automată, gregară, conformistă, care se întâmplă după un anumit tipic, fără niciun fel de variaţie. Omul are succes prin noutatea pe care o aduce, iar nu prin faptul că-şi face complet datoria până în cele mai mici detalii. Dacă-ţi faci datoria în cele mai mici amănunte, capeţi cel mult un rang în societate, eşti acceptat ca un om corect, dar nu ca un om de merit. Meritul începe acolo unde acţiunea conţine o oarecare noutate. S-ar zice că meritul este al individului din moment ce noutatea este interesantă, şi el este acela care forţează mediul s-o accepte. Succesul este un act sintetic în sensul Kantian al cuvântului.

Această noutate însă, ca să fie succes, trebuie să nu fie prea importantă. Dacă noutatea este excesivă, dacă originalitatea este prea mare, atunci ori ea nu este percepută de mediul social şi trece neobservată, nici măcar nu este remarcată, – sunt atâţia şi atâţia artişti care au scris într-o formă tehnică perfect originală, care nu era înţeleasă în timpul lor şi care fie că n-au fost cunoscuţi niciodată, îngropaţi în uitare de-a lungul posterităţii, fie că de-a lungul anilor au fost recunoscuţi târziu de tot, dar în momentul acela au depăşit puterea de percepere a societăţii respective pentru lucrul nou prezent; sau, se poate întâmpla şi altă ipoteză; această noutate provoacă indignare şi individul este considerat revoluţionar şi pedepsit, eliminat, adică în loc de sancţiune premială i se acordă sancţiune penală. Aşadar ca să fie vorba de succes, trebuie o noutate, pentru că nici supunerea oarbă, nici

noutatea totală, nici conformismul şi nici revoluţionarismul complet nu dau succesul. Succesul este dat de o noutate relativă, care este în posibilitate de a fi asimilată, percepută de un mediu social. N-au succes nici cei care se supun orbeşte nici cei care înfruntă temerar o societate la un moment dat, dar au succes cei care vin cu o noutate mediocră, obişnuită, relativă şi pe care societatea o poate asimila. În fond, posteritatea nu este altceva decât socializarea unei noutăţi, adică deprinderea mediului cu o anumită noutate şi asimilarea ei încetul cu încetul. Dacă un autor este acceptat peste 40 de ani, înseamnă că societatea are o anumită inerţie, o anumită greutate în perceperea noutăţilor. Iată prin urmare că noţiunea de succes presupune o noutate, pentru că conformismul pur nu dă succes. O noutate mijlocie, relativă, numai aceasta poate da fenomenul de succes.

Spuneam adineauri că fenomenul de succes stă mai mult în societate, decât în individ. Stă în societate, fiindcă ea este aceea care trebuie să-l primească şi trebuie să spună dacă este sau nu succes. Ea îl acordă, deci ea trebuie să-l primească şi să-l înţeleagă. Faptul că o noutate depăşeşte perceperea unei societăţi la un moment dat, o face să refuze sancţiunea premială şi să refuze acordarea succesului. Deci succesul nu este legat de persoană, ci de mediul social an care el se exercită, de noţiunea de valoare, de tabla de valori, – cum spune Nietzsche – pe care societatea o are la un moment dat şi pe baza căreia dă notele premiale care reprezintă succesul. Acest lucru se poate vedea din faptul că dacă succesul ar fi legat de persoane şi nu de aprecierea societăţii asupra persoanei sau a actului, acest act ar fi legat complet de chiar agentul care-l produce. Ori se întâmplă că adeseori persoana care are meritul nu este aceeaşi persoană cu aceea care capătă succesul. Din moment ce persoana este indiferentă, ea poate fi substituită. Iată de pildă în istorie, atâţia miniştri

capabili care ifac mari acte, mari reforme şi totuşi, în loc să li se acorde lor succesul, el este acordat unui suveran din acel timp. Toată gloria lui Henric VIII sau al lui Ludovic X ori a lui Napoleon I este bazată în mare parte pe o serie de colaboratori care n-au fost recunoscuţi aşa cum se cuvenea. Sunt colaboratori anonimi, cărora li se acordă succesul. Ce înseamnă aceasta? Că meritul nu este legat strict indisolubil de persoană, adică de persoana celui care produce actul sau acţiunea respectivă, ci de multe ori poate fi atribuit altei sau altor persoane. Prin urmare este o libertate din partea societăţii de a atribui succesul unuia sau altuia, indiferent de autenticitatea producţiei lui de o anumită persoană11.

Gâte odată lucrurile merg mai departe: nevoia de glorie, nevoia de succes pluteşte în societate. Societatea are nevoie să acorde cuiva gloria, succesul, şi îl acordă primului venit. După cum în epoca adolescenţei nevoia de amor mângâie dte un tip ideal dintr-un roman sau din altă parte şi apoi îl atribuie primului venit, care îi seamănă însă foarte puţin, tot aşa şi societatea are nevoie să acorde glorie cuiva şi dacă nu găseşte un erou adevărat, o dă şi altuia mult mai modest, fiindcă nevoia de a acorda gloria cuiva este o necesitate. După cum panica produsă de o crimă aduce o stare de dezorganizare şi alarmă în societate şi ea trebuie reprimată printr-un act de pedepsire, de sancţiune penală, tot aşa nevoia de încurajare, de optimism, de definire a năzuinţelor nelămurite ale unei societăţi, la un moment dat, se caracterizează prin acest fenomen de glorie pe care societăţile simt nevoia a-l atribui oricând şi oriunde. Apar anumite curente politice şi sociale la un moment dat îşi ele apar, fiindcă societatea simte nevoia în adâncurile straturilor ei de un asemenea curent şi nu se găsesc decât oameni foarte puţin importanţi; societatea nu alege. Dânsa ia pe primul om şi-l ridică la rang de erou, dar el adeseori

acoperă o mare mediocritate sufletească şi o mare mediocritate de energie. Societatea însă are nevoie să proiecteze asupra cuiva acest fenomen de glorie. Este inversul noţiunii care se numeşte în ordinea penală „ţapul ispăşitor”: s-a comis o crimă, este nevoie ca lumea să se liniştească, să zvârle bănuiala asupra cuiva; dacă se găseşte adevăratul criminal, atunci cu atât mai bine; dar dacă nu se găseşte, tot este nevoie să vină cineva să expieze, căci altfel societatea nu se liniştеşte. Şi atunci găseşte un om la întâmplare, care adeseori este executat. Istoria faptelor penale este plină de execuţii de oameni, care n-au avut nicio vină într-o anumită afacere, dar care au fost executaţi pentru ca să se dea satisfacţie opiniei publice, neliniştită de comiterea infracţiunii, la un moment dat. Acelaşi lucru, în sens invers, se întâmplă cu succesul, aşa cum aţi văzut mai sus. Unui om oarecare i se atribuie un merit iluzoriu, este ridicat şi pus în fruntea unui curent, pe care nici nu-l înţelege sau abia îl înţelege. Au fost atâtea şi atâtea curente, care au fost reprezentate de oameni foarte mediocri, dar fiindcă au fost inventaţi de societate pentru a reprezenta simbolic un anumit curent social, ei devin eroi în istorie, fără voia lor şi în orice caz fără meritul lor 12.

Pe vremea când se făceau alegeri parlamentare, se desenau anumite curente prin partide, curente care dite odată luau un aer mistic, o contagiune nestăpânită în favoarea unei idei: i se punea un semn, pentru a fi ales cutare partid, un triunghi sau o cruce etc. Candidaţii de pe listă erau absolut indiferenţi, persoana lor nu importa, oamenii alegeau curentul. Adeseori pe listă figurau oameni antipatici sau nepqpulari, care erau totuşi votaţi, pentru că ceea ce importa nu era persoana, succesul nu era legat de realizarea persoanei, ci de realizarea curentului general. Deci persoanele nu sunt totdeauna purtătorii direcţi ai meritelor lor, din moment ce persoana se poate substitui

alteia.

În fine, ca probă că succesul nu este legat de persoană, nu este de ordin psihologic, ci este de ordin sociologic, este nu numai faptul că o persoană poate lua ea meritul alteia, nu numai că o societate poate acorda oricui indiferent cui, un merit oarecare, dar adeseori sunt merite care nu se leagă de nicio persoană, deci nu sunt determinate de acţiunea unui individ, ci sunt mai degrabă sociale sau anonime. Este adevărat că aceste feluri de succes se întâlnesc mai rar în societăţile contemporane civilizate. Însă ele sunt foarte frecvente în societăţile primitive. La primitivi, ceea ce are succes de obicei, în triburile Australiei Centrale, în cele mai simple triburi, acelea care au fost studiate de şcoala antropologică engleză, ceea ce are succes, ceea ce face eficacitatea unui lucru sau ceea ce face un lucru să reuşească, este adesea o putere anonimă, un fel de fluid energetic care curge prin oameni şi lucruri şi face ca săgeata să pornească din arc, care face ca cineva să moară dacă vrem noi, care face ca o piatră să se mişte dacă ne împiedică drumul etc. Prin urmare reuşita unui lucru, la primitivii, este datorită unei puteri care nici măcar nu poate fi individualizată „este ceea ce numesc primitivii „Mana”, care este un fel de curgere continuă a unei forţe ascunse, necunoscute, care se încarnează încet-încet în diferite obiecte, în diferiţi indivizi, curge de la unul la altul, până în momentul când este încarnată în cineva. Ea produce succesul în sine. Deci succesul este datorit unei anumite forţe necunoscute, anonime. Nu este măcar personalizat sau conceput ca fiind produs de un agent de ordin individual. Alteori succesul poate fi acordat animalelor: este „Totemul”, animalul sfânt, totemul care este emblema societăţii, a clanului, să care este strămoşul prezumat din care se trag membrii clanului, (un animal oarecare, un şarpe etc.) Ori de câte ori un sălbatic desenează un şarpe, dacă face parte din totemul

şarpelui, acţiunea lui va reuşi, va avea succes.

Deci succesul se acordă unei fiinţe însufleţite, unui animal, dar care nu are o răspundere, el nu acţionează intenţionat şi totuşi succesul i se acordă. Aceasta înseamnă că succesul este social, nu individual căci dacă ar fi individual ar fi pus în legătură directă cu anumite persoane. Succesul la aceleaşi popoare primitive, poate fi datorit acţiunii morţilor. Este încă un fenomen de nepersonalizare. La popoarele chiar mai înaintate, la greco-romani, Larii sau Manii, adică cultul strămoşilor însemna că strămoşii morţi stau la pândă, undeva şi ei sunt aceia care feresc de nenorociri, înlătură dificultăţile şi aduc fericirea în căminuri. Dar aci nu este vorba de persoane, ci de morţi, absenţi; nu un individ are succes, ci este o fantomă, ceva eteric, care nu se poate sesiza. În sfârşit, succesul îl putea avea *şi o societate*, un gtrup, ceea ce înseamnă că el nu este legat de acţiunea unei persoane, el poate fi colectiv, – o echipă de foot-bal/1, un club sportiv, o asociaţie secretă, o persoană morală, pot avea succes şi pot avea în acţiunea lor o anumită sancţiune premială, care nu este legată de o anumită persoană şi de acţiunea ed în raport cu o cunoştinţă şi cu o voinţă oarecare.

Prin urmare, cel puţin în societăţile primitive, succesul nu este legat de o persoană umană numaidecât, oi este legat şi de o serie întreagă de persoane abstracte, de animale, spirite, de puteri anonime, necunoscute; înseamnă că el stă în ordinea socială, în nevoia societăţii de a-şi celebra în permanenţă o glorie, un succes oarecare, pe care îl atribuie, când unui individ, când altuia, şi nu atât în faptele pe care individul le produce în societate. Faptele pe care individul le produce în societate sunt adeseori simple declanşări, simple stimulente, scânteia care intră într-un sac cu pulbere şi care dă un efect mult mai mare decât ar putea să-l producă direct. Este această nevoie de sărbătorire, de recompensare, de dăruire, de celebrare,

care este tot atât de adânc organic înfiptă în societate, după cum este şi nevoia de a pedepsi, atunci când ordinea socială şi coeziunea la un moment dat sunt tulburate.

Strângând toate elementele pe care le-am schiţat înaintea dvs. putem găsi următoarea formulă prin care am putea defini succesul. *Succesul este o judecată de valoare pozitivă, de caracter social obiectiv tradusă într-o sancţiune premială faţă de o iniţiativă liberă şi con*ţinând *un caracter relativ de noutate*. Aceasta fiind formula generală, care ni se pare cea mai aptă şi mai completă pentru a determina fenomenul de succes, urmează să studiem diferitele lui modalităţi şi varietăţi.

B. INDIVID ŞI EROU

Spuneam în lecţia precedentă că succesul este o categorie socială; înţelegem prin aceasta că succesul depinde de necesităţile mediului social la un moment dat şi de raportarea lui la o anumită individualitate, şi arătam câteva exemple din care reieşea, că deşi succesul este legat de un agent, de o anumită individualitate, care este purtătoare de succes, totuşi succesul urmează legile cerinţelor mediului. Aceasta nu înseamnă că succesul este complet străin de individualitate, succesul îl are o anumită persoană. În societăţile primitive îl au anumite forţe colective, e adevărat, dar încet-încet aceste forţe colective se individualizează şi până la uirma urmei tot individualitatea este purtătoare de succes, adică tot agentul individual este acela căruia i se atribuie recunoştinţă de către societate, pentru un anumit merit. În genere, evoluţia aceasta merge de la anonim, de la difuz, către precis şi individual. Încet-încet, categoria succesului nu mai este isută în sută socială, ci degajarea individului din mediul social constituie o anumită parte, oare poate revendica pentru ea meritul. Însuşi faptul că trebuie o anumită noutate ne arată că este vorba de o anumită personalitate creatoare, care creează succesul în sine.

Noutatea este relativă; personalitatea însă poate fi foarte puternică, şi vom vedea că succesul este purtat adesea de personalităţi de o amploare remarcabilă pe care le numim de obicei „eroi” sau „conducători”.

Eroii sunt – anumite personalităţi eminente, care închid într-însele nu numai o trăsătură de exponenţi ai colectivului, dar şi o anumită interpretare originală sau o anumită noutate, pe care o aduc în actele lor. Prin urmare, la început succesul este social în întregime. El se găseşte în toate aspectele lui în mediul social, în structura societăţii şi a tipului cultural, pe care-l are societatea la un moment dat. Încet-încet, însă ea se individualizează şi face parte din personalitatea purtătorului de succes, a agentului căruia i se acordă meritul de către societate. Aceasta a dus în anumite timpuri la o anumită concepţie despre individ, despre apariţia oamenilor mari care au mari succese, care cunosc gloria în timpul vieţii lor şi chiar la o anumită concepţie a istoriei, după care succesele sunt datorite exclusiv operei creatoare a marilor personalităţi, independent de mediul social, care n-ar fi altceva decât o simplă pastă plastică în mâna lor, pe care o modulează şi o transformă conform concepţiilor şi idealurilor lor.

W. James în cartea sa „La volonté de croire”, un eseu asupra oamenilor mari şi studiul lor, spune că oamenii mari nu pot fi explicaţi prin legile curente biologice, ei sunt un simplu mister, o – enigmă în apariţia lor, şi că deci succesul lor scapă oricărei analize, el constituind în ordinea biologică ceea ce se numeşte o „muitaţiune”, adică un salt în vid, care este determinat prin evoluţii regulate de la speţă la speţă. Ştiţi apoi ce eflorescentă bogată de teorii individualiste şi hiper-individualiste a făcut posibile secolul al XIX-lea, cum s-a constituit o teorie a omului superior, care nu avea niciun fel de explicaţie deterministă în mediul care-l producea, marii oameni transformând mediul după voinţa lor; este faimoasa teorie a lui Carlyle

despre erou. Apoi teoria lui Nietzsche despre supra-om, care îşi subordonează mediul, îl transformă etc. Deci, în problema care ne interesează, succesul n-ar mai fi o categorie socială, adică un criteriu după care mediul social acordă o sancţiune premială, ci pur şi simplu un merit exclusiv individual al unor oameni mari, care se fac recompensaţi prin simpla lor creaţie.

Au venit apoi şi teoriile, care arătau insuccesul omului mare. A venit opera dramatică a lui Ibsen, care a arătat că un om n-are succes tocmai fiindcă este mare. Omul mare rămâne singur, fără societate, fără aprobarea ei, fără public. Cu cât este mai mare, cu atât este mai neînţeles, cu cât este mai sublim în actele sale, cu atât trece deasupra nivelului pe care societatea îl poate cunoaşte la un moment dat. Toată semnificaţia sociologică în sensul problemei care ne preocupă, degajată din opera dramatică a lui Ibsen, este tocmai insuccesul omului mare, adică lipsa de aderenţă între un motiv social şi unul individual, lipsa de înţelegere a unei societăţi pentru o înaltă personalitate. Ibsen amata exact contrariul de ceea ce arată Carlyle: societatea nu este o creaţie a individului, ci este rebarbativă, se închide într-o indiferenţă totală faţă de virtuţile creatoare ale unei personalităţi eminente, o elimină, o izolează, o face să stea singură, îi refuză orice fel de contact. Această semnificaţie arată tocmai caracterizarea pe care am dat-o noi în lecţia trecută, că succesul este o noutate relativă. Atunci când el este o noutate excesivă, întrece capacitatea de pricepere a unei societăţi date şi deci nu poate fi înregistrat de aceasta, eroul rămânând în situaţia sa, cum a fost descris în majoritatea operelor dramatice care descriu peripeţiile tragice ale personalităţii eminente, neînţeleasă de societate, – aşa cum o descrie Ibsen.

A venit apoi reacţiunea, tot în secolul trecut, şi omul mare nu mai avea nicio virtute, nici enigmatică, nici

misterioasă, cum voia James, nu mai era neînţeleasă de societate, cum îl prezenta Ibsen, ci din contra, omul mare nu era decât un delegat, un exponent al nevoilor sociale la un moment dat, el era trimisul societăţii, avocatul ei pentru ca s-o reprezinte în interesele, veleităţile şi ţelurile ei. Este teoria socială a omului mare, teorie pe care a ilustrat-o într-un frumos pasaj din „Război şi Pace" Tolstoi, dând Napoleon în plină glorie în războiul din Rusia stă de vorbă cu sentinela, un umil ţăran, şi din dialog rezultă că sentinela era cu mult mai aproape de adevărurile eterne, cu mult mai adâncă în vorbele ei, decât cabotinajul, nevoia de prezumţii asociative, de care era animat Napoleon. Această nevoie de corectare a omului mare era firească pentru o concepţie totală socială a omului mare îşi pentru care omul mare apărea ca un simplu exponent, ca un delegat al societăţii sale, pentru a-i face realizările, ţelurile şi nevoile sale.

Un examen de psihologie socială ne face să adoptăm în această privinţă o soluţie mai mediocră13, dar mai adevărată, şi anume că, în genere, mediul social determină oamenii mari, prin educaţia, prin creşterea şi aderenţele lor, dar că omul mare presupune totuşi un efect de noutate, căci dacă n-ar avea aicel efect de noutate, acea parte de originalitate, care depăşeşte cu ceva măcar nivelul societăţii la un moment dat, n-am avea urmarea succesului, cu alte cuvinte n-ar fi decât un eveniment de serie, adică un cetăţean perfect conformist, care ar fi trecut ca toţii – neobservaţi, oare îşi fac datoria cu prisosinţă, supunându-se regulilor unei societăţi oarecare. Prin urmare, trebuie ca societatea să fie puţin împinsă, puţin bruscată, forţată prin ceva, pentru ca această uşoară iritaţie de o clipă, să fie urmată de un reechilibru, care se cheamă succes, adică o readaptare la o noutate, ca să se poată constitui actul de succes. Această noutate nu trebuie să fie prea mare, şi nici nu poate fi prea mare, fiindcă dacă

ar fi excesivă, mediul social ar fi neînţelegător cu ea. Ori, succes înseamnă o asimilaţie ia unei noutăţi. Iată deci că definirea făcută rândul trecut, că succesul este o noutate reiafcivă, ne duce la ideea că oamenii mari sunt în general produsul mediului social; dacă n-ar fi produsul mediului social, ei ar fi străini, neînţeleşi, nu şi-ar fi găsit în public o aprobare, ar fi izolaţi ca marii oameni ai lui Ibsen. Dar aceşti oameni nu sunt numai oameni care trăiesc integral în litera societăţii, ci aduc o parte contributivă a lor, fără de care obiectul succesului ar fi absent şi am avea de-a face cu simple acte de conformism.

Procesul de care vorbeam adineauri, al degajării individului din mediul social, este procesul desprinderii individualităţii din nebuloasa primitivă socială, nebuloasă socială care în societăţile danke şi tribale, nu cunoaşte indivizi. Se ştie, că societăţile primitive sunt societăţi comunizante, ele nu au indivizi, Omul nici măcar nu are un nume, El face parte din tribul totemului cutare, al „şarpelui” sau al „ursului”, el nu se numeşte Gheorghe, Pavel sau Petru, ca în societăţile evoluate, ci numele lui este numele tribului, al ginţii. Începutul Dreptului Roman cunoştea astfel de nume sub denumirea de „Nomen Gentilicum” omul – se numea cutare, care face parte din ginită cutare, dar nu avea un nume special, nu forma o anumită precizare individuală într-un anumit mediu. Încetul cu încetul, individul însă se desprinde din societate. Vom vedea îndată sub influenţa căror factori sitar ea aceasta de confuzie primitivă creează încetul cu încetul puncte stabile, puncte de diferenţiere.

Succesul merge crescând, încet-încet, cu acest proces de individualizare şi este strâns legat de – el. Deci, înainte de a examina capitolul raporturilor dintre succes şi tipul social şi care vor duce la demonstrarea că fiecare tip social are un alt tip de succes, urmează să examinăm, în mod rapid, cum se formează procesul de individualizare şi,

în acelaşi timp, cum cu el se formează şi procesul de succes. De ce, la un moment dat, în starea aceasta de confuzie naturală, apare individul? Pentru o serie întreagă de motive pe care le studiază sociologia:

În primul rând, pentru motivul creşterii cantitative a unui grup social, care duce la un anumit început de diferenţiere colectivă; cu cât societatea este mai mare, cu atât diferenţele individuale de ordin geografic, social, de mobilitate a populaţiei, încep să apară. Un grup mic are posibilitatea de a fi perfect omogen; însă, de îndată ce grupul se măreşte, el scapă unei centralizări şi o serie întreagă de curente centrifuge îl dizolvă în fel de fel de micşorări de autonomie periferică, laterală, care nu mai pot fi îmbrăţişate de convergenţa, de totalitatea mişcărilor, care ţin părţile grupate ale unei populaţii: cu cât o populaţie este mai strânsă, cu atât ea dă naştere la anumite mişcări de libertate, personalizare. Libertatea şi individualizarea au apărut mai ales în lumea oraşelor medievale, unde oamenii fiind strânşi unii de alţii, discutând, reuşeau să introducă spiritul critic, discuţia, libertatea u.

La fel se întâmplă când în grupul social apare o anumită mobilitate, adică atunci când oamenii se deplasează dintr-un loc în altul. Deplasându-se dintr-un punct în altul în spaţiu, ei au ocazia să vadă diferite alte aspecte sociale, alte moravuri, alte date, alte sisteme de organizare socială şi le compară între ele şi din această comparaţie reiese o anumită degajare critică, deci o libertate a omului. Spunea Thiers undeva că locomotiva este democrată, în sensul că oamenii dacă se deplasează dintr-un loc într-altul încep să aibă o anumită mentalitate din care se degajează libertatea şi înfiriparea personalităţii umane.

Tot aşa se întâmplă când în compoziţia, la început perfect omogenă, a grupului, încep să se introducă pe cale

de cuceriri sau extensiuni anumite elemente străine, eterogene. Imperiul Roman la început era un Stat de o anumită egalitate, omogenitate, în elementele sale componente. Cucerind încetul cu încetul părţi noi şi extmzându-se pe toată suprafaţa globului, mentalitatea, acestor noi popoare, incluse în cercul de cuceriri, influenţează asupra populaţiei dominante şi autohtone printr-o serie de moravuri, noutăţi, pe care le introduc şi apar în toate părţile şi toate domeniile elemente deosebite. Aşa a fost, de pildă, transformarea Dreptului Roman, din severitatea solemnă de la început şi din conservatorismul lui imuabil, într-un drept mai elastic, mai plastic, mai degajat, mai uman, sub forma de Jus Gentium, adică extinderea generală a unui Drept la o serie de categorii de oameni pe care căuta să le cuprindă, fiind mai largr înţelegător, tolerant. Eterogenitatea ajută prin urmare, ca şi densitatea, ca şi cantitatea, la formarea personalităţii umane.

Când într-un mediu social s-au creat o serie de cercuri mar mici, aceste cercuri încep să-şi facă concurenţă între dânsele şi adeseori să se încrucişeze în influenţe, pe care le exercită asupra unui individ. Un om, care face parte dintr-un singur mediu social, este de obicei foarte supus acelui mediu; este omul de la ţară, tradiţionalist, credincios credinţei moştenite. De îndată însă ce un individ face parte din mai multe cercuri sociale deodată, – este membru al unui club, face parte dintr-o societate sportivă, comercială, este membru de onoare al unui oraş, etc. – fiecare din aceste societăţi parţiale îşi dispută între ele influenţa dominatoare asupra individului şi şi-o anulează reciproc; aceste influenţe se neutralizează unele pe – altele, – de aci ieşind pentru om un oşti g de libertate. Personalitatea se degajează astfel;

este faimoasa lege de încrucişare socială a lui Georg Simmel, pe care el o pune ca începutul degajării persoanei

omeneşti şi dim care reiese pentru om o anumită doză de libertate.

Fapt este că, dacă aceste fenomene de ordin general obiectiv se realizează, urmează o diferenţiere şi a valorilor spirituale între dânseile. Valorile spirituale la început sunt contopite în valori unice, care joacă rodul tuturor necesităţilor mediului în care apar. La primitiv, de pildă, valoarea religioasă este în acelaşi timp şi valoare estetică şi valoare economică şi valoare juridică, pentru că tot pe bază religioasă se face stranger ca recoltei, care devine un anumit cult adus unui zeu, tot pe bază religioasă apar primele decoraţii, primele transformări de ordin artistic, tot pe bază magică apar anumite proceduri juridice de jurământ, ordaliile etc. etc. Dacă procesul de care vorbeam adineauri se realizează şi diferenţierile încep să apară, chiar valorile încep şi ele să se diferenţieze între dânsele. Din valoarea religioasă se desprinde autonom valoarea juridică sau economică, care au importanţă şi existenţă prin ele însele; iar în sânul valorilor estetice, de pildă, unde muzica la început era şi dans şi cântec oral şi cântec instrumental, fiecare din acestea încep să se degajeze, dansul formează o anumită artă, muzica instrumentală o altă artă, muzica vocală altă artă 15.

Procesul diferenţierii valorilor este concomitent cu procesul apariţiei personalităţilor şi determinat de factori generali cantitativi de care vorbeam adineauri. Evoluţia are loc în diferite forme de manifestaţii spirituale. Iată de pildă viaţa religioasă: la început, ca şi componenţa generală a clanului, viaţa religioasă este de nuanţă colectivă. Zeul nu există ca persoană, nu este personificat. În faza totemică, oamenii cred într-o forţă supranaturală de ordin impersonal, care curge ca un fluid şi care dă putere şi viaţă tuturor persoanelor şi acţiunilor, în care ea se încadrează o clipă. Este faimoasa „Mana”. Această „Mana” care este forma religioasă primitivă, este însă

difuză, impersonală şi anonimă, se condensează încetul eu încetul în anumite apariţii ducând la apariţia zeilor, apariţia sufletelor strămoşilor, Manii şi Larii, care prezidează la destinul familiei chiar după moartea lor. Dar această apariţie a noţiunii de suflet, demon, zeu, care înseamnă un început de personalitate, un început de degajare individuală în substanţa primitivă religioasă care era „Mana" nu este posibilă decât mai târziu. La început forţa religioasă socială este anonimă.

Tot aşa, în ordinea economică: economia primitivă este o economie familială, tribală sau clanică, în care toţi membrii cultivă anumite lucruri şi împart recolta între dânşii. De îndată ce apare însă economia de schimb, mai complexă, fexrma de economie individuală se înfiripă, şi anumite acte de proprietate se produc. Apare individualizarea economiei sub această formă 16.

În ordinea evoluţiei politice, la început este o organizare a dominaţiei mediului social, în care clainul în totalitatea lui se adună pe o piaţă publică, într-o zi de sărbătoare şi decide marile acte de război, de pace, întreprinderi militare, împărţirea recoltei etc. în sânul unui clan; şi atunci, puterea publică e delegata acestui „sfat al bătrânilor" este o putere colectivă. Însă încet-înoet, înăuntrul clanului, când apar diferenţierile, apar şi primele două clase: clasa guvernanţilor şi clasa guvernaţilor. Când sunt două clase, încep deosebirile de regim, unii sunt exploataţi, alţii exploatatori, unii muncesc, alţii iau fructele; înăuntrul diferenţierii politice, pe baza a doua clase, apar şefii, conducătorii, care pot fi de natură religioasă, magii, sau de natură războinică, anumiţi eroi, anumiţi militari. Aceştia acaparează, monopolizează forţa publică şi din această monopolizare a puterii politice rezultă o. anumită individualizare a fenomenului de dominaţie, de conducere, care este caracteristic societăţii de mai târziu 17. La început însă, forma politică, forma

religioasă, forma economică etc. sunt forme impersonale, anonime.

Tot aşa este şi în domeniul mult mai subtil, unde am zice că de la început nu poate fi vorba decât de elemente de cunoaştere individuală, adică în domeniul teoriei cunoaşterii. Omul primitiv cunoaşte colectiv, nu cunoaşte individual. Putem să ne punem întrebarea, cum se poate explica faptul că o percepţie care este inclusă într-un organism individual şi care este rezultanta unei alcătuiri psihice, personale, poate – concepe colectiv, cum se poate ca o anumită «prismă, «care fatal ţine de un fenomen sau sistem nervos, de o anumită constituţie fiziologică, poate să aibă percepţia de ordin colectiv, când ea este destinată fatal să înregistreze numai «ceea ce trebuie să vadă ea prin prisma constituţiei ei, adică o anumită structură individualia?

Totuşi din cercetările făcute de şcoala sociologică franceză, în special interpretările documentare etnografice pe care le-au dat Levy Brühl sau Durkheim, se poate vedea că este vorba de colectivitate. Există o serie de etaloane, care sunt rezultatul credinţelor colective ale mediului social. Cutare obiect se numeşte aşa fiind că aşa l-a numit toată lumea; omul nu mai examinează prin mijloacele sale personale, dacă obiectul este aşa sau nu, el ia de-a gata reprezentarea colectivă şi îşi reprezintă obiectul aşa cum l-au reprezentat şi strămoşii lui. La oamenii, care constituie mediul social într-un moment dat, progresul co «netiinţei are loc atunci când – cum spune Levy Brühl – în locul unei primiri de-a gata, urmează un anumit proces de discriminare, când omul nu mai primeşte pe cuvânt, pentru că societatea i-a spus aşa, o anumită reprezentare colectivă, ci începe să aibă îndoieli, începe să-şi facă o serie de bănuieli şi discriminează primifer-un proces de disociaţie, din ceea ce se oferă de-a gata de mediul social, anumite porţiuni, care le verifică prin mijloacele sale

perceptive personale.

Reprezentarea primitivului este aşadar primită de-a gata de societate. Dar ea este nu numai primită de-a gata, – ci este un bloc de senzaţii şi percepţii, în care ordinea discriminatorie a spiritului omenesc, care prin natura lui este critic, nu operează încă. În blocul acela, în care lucrurile sunt aşezate spaţial sau temporal, unele peste altele, fără să fie aranjate într-o ordine logică, cum indică categoriile omului civilizat de mai târziu, lucrurile nu sunt distribuite după legile de cauzalitate sau de timp în succesiune, sau de spaţiu cu excluderea diferitelor puncte, ei lucrurile pot avea loc în iacei aşi timp, în mai multe locuri deodată. Toate operaţiile de ordin logic categorial, la omul primitiv nu au «încă loc. Cunoaşterea omului primitiv nu cunoaşte aşadar individualizarea, nu cunoaşte folosirea în timp în ordinea cauzei lor a unor evenimente separate, care fiecare constituie prin raport unul cu altul, unităţi distinctive şi autonome. Ele se confundă, se contopesc la un loc şi prin acest proces reprezentarea devine fatal colectivă 18.

Iată deci că, de la ordinea religioasă a unei părţi necunoscute şi anonime, Mana, de la ordinea unei economii, în care toţi oamenii lucrează şi-şi împart între dânşii în mod egal produsul muncii lor, până la ordinea politică în care apar şefii şi deosebirile de clase sociale, până la procesul de diferenţiere a artelor, care înfcâi se despart din valoarea religioasă şi apoi înăuntrul fiecăreia, au loc alte diferenţieri (înlăuninil plasticii se desparte omajmentaţia de sculptură şi sculptura de pictură şi arhitectură; înăuntrul muzicii avem muzica instrumentală şi cea vocală şi dansul etc.) în – toate domeniile acestea spirituale procesul de individualizare şi diferenţiere este mereu prezent. Aceasta, datorită tuturor factorilor de care vorbeam adineauri şi în care societatea, încet-încet, începe să-şi degajeze din mediul acela. amorf şi confuz primitiv,

unităţi consolidate care au autonomie şi personalitate specială.

Dacă individul este degajat prin acest proces, adică dacă avem individul sau ideea de individualitate în ordinea religioasă, economică şi politică, atunci în fiecare din aceste domenii este posibil acel proces de noutate relativă, care stă: la baza succesului şi atunci vom avea odată cu apariţia primelor individualităţi, succese şi ieroi religioşi, oameni care fac minuni, magi, oameni capabili de miracole. Aceste noutăţi vor fi admise de societate şi vor constitui succese. Vom avea succese în ordinea artistică, – oameni care sunt capabili să cizeleze frumos, ale căror opere saint apreciate ca atare: cizelatori pe pumnale, pe arme, pe instrumente etc.; vom avea succese şi individualităţi în ordinea politică; apar şefii, conducătorii magii religioşi, regii sau eroii politici; apar în fine marii negustori, care ştiu să ducă viaţa economică, să facă schimburile necesare, să călătorească de la un punct la altul al spaţiului şi în toate aceste părţi să devină personalităţi, care aduc o sporire a vieţii sociale la un moment dat. Succesul aşadar, la început colectiv şi anonim, se individualizează încet-încet şi pe măsură ce în fiecare ordine spirituală a societăţii apar eroi sau personalităţi eminente de ordin politic, religios, economic etc. succesul se individualizează; în fiecare din aceste forme, el se contopeşte cu persoana/ eroului.

Aşadar, a studia succesul înseamnă în această ordine de idei a studia cum devine cineva erou, celebru, cunoscut, glorios; sunt etape care se vor forma concomitent cu tipul social şi cu anumite legi de structură în care, în fiecare din aceste tipuri sociale apare un anumit şi specific fenomen de succes.

Concluziile asupra problemei succesului arată că succesul deşt este de natură socială, în sensul că grupul social acordă criteriile pentru oare cineva are sau nu

succes, totuşi succesul este de obicei purtat de un agent, de o anumită persoană. La început, în societatea primitivă, el poate fi difuz, de foarte multe ori nu coincide cu persoana care are succesul, dar încetul cu încetul această noţiune se leagă de un merit personal şi am arătat că prin diferenţiere se ajunge la o identificare între meritul personal, pe de o parte şi noţiunea de succes, pe de altă parte. Aceasta ne-a dus să vedem, cum în domeniul economic, juridic, politic, artistic, chiar în domeniul cunoaşterii, se operează precizarea individuală în nebuloasa socială primitivă. Aceasta ne apropie de ideea că, în general, purtătorul de succes este o personalitate eminentă sau către aceasta evoluează forma socială. Pentru aceasta putem studia mai de aproape această noţiune, în general vagă şi puţin studiată. Trebuie să vedem care sunt condiţiile în care apar personalităţile eminente: vom vedea aceasta către sfârşitul cursului. Deocamdată, ne punem azi întrebarea: ce înseamnă o personalitate eminentă, cu alte cuvinte: care este moţiunea de erou şi importanţa ei sociologica?

În afară de literatura sentimentală a secolului trecut, în genul lui Carlyle, noţiunea de erou la popoarele primitive, nu se bucură de o definiţie precisa. Este greu de găsit o serie de criterii după care să distingem ce este un erou de ceea ce nu este un erou. În cartea sa *Völker-Psichologie*, Wundt a încercat o definire a noţiunii de erou, dar definiţia lui este aşa de largă, încât pot intra toate speţele alăturate: noţiunea de demon, de Dumnezeu, spirit şi aşa mai departe. O încercare mai precisă de delimitare a subiectului, se găseşte într-o monografie franceză a lui Czamowisky „Le culte des héros et ses conditions sociales”, în special prefaţa lui H. Hubert la această carte dă o serie de noţiuni mai precise.

Ce consideră popoarele primitive ca fiind un erou?

Un prim element, care trebuie avut în vedere, este

ideea unei „existenţe terestre” nu numai omeneşti, pentru că poate fi erou şi un animal. Existenţa umană a eroului, înseamnă că o anumită personalitate eminentă s-a încărcat de o serie de merite din serviciile grupului social din care face parte, fie că l-a fundat, fie că l-a ajutat să se dezvolte sau i-a adus servicii de (importanţă covânşitoare. Toate acestea sunt merite suportate de cineva care trăieşte într-o existenţă umană, pe pământ; pot fi personalităţi reale, oare au existat, sau personalităţi legendare, care n-au existat sau pentru care nu există martori oculari a/supra prezenţei lor. Pot fi zei sau demoni, dar care nu sunt rămaşi numai în existenţa lor divină, ci în urma fie a unei certe sau a unui blestem, ori a unei greşeli sunt condamnaţi să se încarneze într-o existenţă umană, să cunoască vicisitudinile ei, moartea şi să învie apoi, pentru ca personalităţile să cunoască diferite stări. Un zeu, care nu trăieşte un timp oarecare pe pământ, nu este erou. Unii lingvişti sunt de părere că trebuie să aibă o existenţă umană. Aşadar, fie că este vorba de o personalitate eminentă, ca şeful de trib, fie că este vorba de o personalitate legendară, sau de un zeu care şi-a petrecut o parte din viaţă pe pământ, această noţiune, de erou, presupune o existenţă aci. Aceasta este una din trăsăturile principale, oare formează noţiunea de erou.

În al doilea raid este că această persoană să fi adus servicii care devin memorabile, (adică să i se întreţie memoria printr-un ritual oarecare; nu este vorba de un cult. La un templu din Ieropolis, în Siria, sunt trei statui: una este o zeitate semită siriană, alta reprezintă o zeitate grecească, care au câte un cult şi a treia este un idol, căruia nu i se serveşte un cult special, dar el este un instrument pentru celelalte culte. Aceasta pare – după filologi – că este figura eroului; de el se vorbeşte adeseori, i se serveşte un respect, se pomeneşte de el; sunt o serie de ritualuri – care nu sunt un cult propriu-zis – cu care este

onorat, dar nu este subiectul unui cult, ca zeii şi demonii.

Aceste două caractere foarte generale nu reuşesc să ne dea o definiţie completă şi veşnică, după care noţiunea de erou se poate deosebi de noţiunea de demon sau de zeu, pentru că dacă eroul are aceste două atribute, totuşi, într-o altă etapă a vieţii lor dispar din existenţa terestră şi revin din nou în sânul zeilor, se întorc în existenţa rece, senină şi se leapădă de toate mizeriile pământeşti.

Aceste legi fac ca hotarele dintre eroi şi zei să fie foarte fluide, să nu fie precizate. O serie de alţi autori cred că se poate admite că un erou are un cult oarecare; altfel ar trebui să scoatem pe Hercules, care avea un cult, dintre eroi. Alţii – printre care şi Durkheim – cred că eroii sunt o serie de persoane anonime, care aduc servicii societăţii, cărora li se acordă un ritual, dar nu sunt personalităţi. Tot aşa, nici existenţa umană nu poate fi caracteristică, pentru că la o serie de triburi americane sunt eroi o seamă de animale care au adus servicii tribului, ca de pildă şarpele, corbul etc. Acestea arată că noţiunea de erou este greu de limitat şi, chiar dacă depăşim sentimentalismul lui Carlyle, cu mijloacele ştiinţei moderne tot nu găsim o definiţie precisă a noţiunii de erou. Nu este mai puţin adevărat că eroii sunt onoraţi ca şi zeii şi demonii.

Pentru utilitatea cercetărilor noastre asupra succesului în materie de merit, fie că se cunoaşte sau nu sfera şi conţinutul acestei noţiuni, fie că eroul este onorat sau nu, nouă ne este indiferent; ceea ce este important este cel care poartă asupra lui noţiunea de succes cu care se individualizează şi care îi aduce un merit oarecare.

C. TIPURI ŞI FORME ISTORICE DE SUCCES

Trecem la legătura di între tipul social şi noţiunea de succes. Nu în toate timpurile oamenii sunt recompensaţi cu aceleaşi merite. Este interesantă o evoluţie a psihologiei premiale, pentru că nu peste tot meritele se acordă la fel. Ne vom ocupa în primul rând de clanul

primitiv, în al doilea rând de vechile cetăţi şi pe urmă de societăţile feudale, de momentul special al Renaşterii, unde fenomenul de „glorie” a avut o anumită importanţă şi, în fine, de naţiunile moderne, care pretind alte tipuri de succes decât celelalte societăţi.

Să începem aşadar ou tribul primitiv. Este vorba de triburile diferenţiate, care au ieşit din faza totemică, unde apare, sub forma religioasă, eroul demon. Pentru ce devine cineva „celebru”, cum am zice în termeni foarte moderni? Este cazul să distingem câteva tipuri de succes, pentru care se acordă meritul şi să adăugăm, că ¡societăţile, cu cât sunt mai primitive, cu atât sunt mai avare în a acorda succesul cuiva, pentru că societăţile primitive sunt conformiste. Acollo, toţi oamenii sunt la fel, ca şi obiectele standardizate din fabricile americane şi cum succesul constituie o noutate în moravurile sociale, această noutate n-o aduce nimeni, pentru că nimeni nu se poate deosebi de med lui care-l conţine. Spuneam că succesul n-ar fi posibil într-o ¡societate conformistă, în care fiecare îşi face datoria, pentru că succesul este o inovaţie. Aşadar, vom asista la o lege sociologică în care din moment în moment creşte sfera noţiunii de succes, cu cât mergem într-o societate mai înaintată 19.

În clanul primitiv avem numai trei feluri de succese, adică pot fi recompensaţi pentru trei feluri de menite. Numim aceste trei feluri de succes: „*ctitoricesc*”, „*carismatic*” şi „*agonal*”.

Succesul fiind conservator în acest fel de societate, adică tendinţa fiind a se acorda cât mai puţin şi pentru cât mai puţine fapte, este natural ca în primul rând să se acorde succesul, onoarea, renumele, celebritatea persoanelor care-i fundează sau vreuneia oare se produce în legătură directă – cu fundarea unui grup. Aproape toate clanurile primitive cred că se frag, fie dintr-un animal, fie dintr-un erou legendar. Acei care au fundat şi descendenţii

lor direcţi simt singurii eroi posibili. Este onorat, are un cult special, se acordă glorie şi admiraţie tuturor care au legătură cu membrii grupului, fie că se trag din spiţa comisiangumă a fundatorului, fie că au avut o contribuţie importantă. Succesul se acordă numai celor care fac parte din această spiţă rară, este un succes ctitoricesc, de fondator.

În afară de aceasta, sunt mult prea puţine forme pentru care cineva poate fi admirat, pentru că tot ce iese din comun se pedepseşte; aşa sunt toţi cei care au condus popoarele. Într-o carte asupra gloriei şi succesului, un autor german, Th. Geiger, vorbeşte de succesul păstorilor de popoare de tipul lui Moise, care i-au dus pe evrei în pustiu şi apoi i-au scos. În cartea… Psyche", Erwin Rohde, în privinţa cultului funerar la greci vorbeşte, înainte de epoca istorică la aceste societăţi, numai de fundatori, numai de cei prezumaţi după legendă sau siguri întemeietorii unui anumit grup social.

În legătură cu aceştia şi reprezentând oarecum ceva din esenţa lor, pe cale simbolică, acei care deţin oarecum secretele fundatorilor formează o clasă eminentă de personalităţi superioare, care sunt admirate şi venerate; sunt acei vraci sau magi, care se presupun a fi în directă legătură ocultă cu fundatorii tribului, pe cale mistică. Acestea sunt din personalităţile cele mai importante. Max Weber numeşte această – acţiune mistică, care are prestigiu de autoritate „charisma". Gând cineva se prezintă cu ingeniozitate, cu talent, este apreciat foarte puţin, pentru că ei credeau că nu poate veni inovaţia decât de la cei care au în puterea lor „mana", cei oare pot determina puterea divină, fluidul din „mana". Ei sunt acei oare cheamă ploile când este secetă, care au secretele victoriei faţă de inamic, care deţin fertilitatea solului, creşterea populaţiei, ei sunt doctorii care ne apără de boli. Ei deţin deci în ei o serie de puteri, prin care capătă

ascendentul carismatic. La popoarele primitive, aproape orice este magic. În primul rând sunt o serie de tipuri simbolice, care au această autoritate: sunt cei care au o legătură cu totemul, fie că aceasta domină în mod fizic – dacă totemul este ursul, cine seamănă cu el are o putere mai mare şi poate exercita o serie de acţiuni pe care ceilalţi nu le pot –, vin apoi şefii, conducătorii.

Un etnolog englez, Frazer, în cartea sa „Les origines mistiques de la royauté”, a demonstrat că fruntaşii popoarelor sunt în genere magi, nu administratori sau şefi militari şi aptitudinea de a conduce este acordată tuturor care au virtuţile unor magi. Şi mai târziu, în civilizaţia romană, se confundă autoritatea regelui cu a lui pontifex maxi mus, regele este şi şeful bisericii, ca şi în regimul ţarist, după cum sultanul turcesc era şi şeful bisericii musulmane. Există o coincidenţă între aptitudinile şefului, care la popoarele primitive are şi puterea religioasă. Încetul cu încetul, se separă şi atribuţiile regelui trec la un administrator. Dar la început aceste puteri se confundă şi nimeni nu este rege până mu a făcut o serie de acţiuni de succes. Deci, originearegalităţii se află într-o conduită magică la început20. Tot aşa sunt întâmplător şi în cartea lui Czarnowsky; el studiază cazul eroului irlandez Sf. Patrik şi arată cum cu această putere carismatică, a reuşit să se înalţe deasupra tuturor şi a ajuns rege.

Chiar şefii militari, la popoarele primitive – după cum arată Thumwa Jd – nu sunt apreciaţi pentru că sunt voinici, iscusiţi la portul armelor sau talentaţi în a mânui spada, ci pentru că ştiu ceea ce poate paraliza pe inamic în războaie şi succesul inamicului nu este bazat pe abilitatea celui care conduce lupta, ci pe faptul că a primit formula magică şi reuşeşte să doboare pe inamic. Deci, în mare parte, succesul caris maţi e se leagă de cei care deţin proprietatea formulelor magice.

Am văzut până acum două feluri de succese, care se

pot aplica la orice popor în partea lui primală. Vom adăuga al treilea tip, cel mai frecvent în societăţile elene. Este succesul „agonal” de la „agon”, care în greceşte se traduce prin „cursă”. La greci, se făceau curse de – cai şi cel care învingea avea succes, cel care câştiga în aceste confruntări de abilitate devenea eroul zilei, ceea ce se întâmpllă şi azi în matchurile de box şi în altele. Vom vedea cum întreaga societate elenă nu acorda succesul decât pe baza acestui agon, concurs. Era o emulaţie extraordinară între oamenii care concurau la asemenea lupte; cel care învingea era învingătorul şi era dus în triumf.

Aceasta este o formă mai avansată, de individualizare, o reducere a avariţiei iniţiale în a acorda – succesul la societăţile primitive, pentru că îndată ce admiţi concursul înseamnă că acorzi libertatea ca cel care învinge să aibă succes şi viaţa întreagă se va transforma într-o serie de concursuri sportive, muzicale, artistice, militare. Viaţa întreagă nu este altceva decât o emulaţie permanentă de rivalităţi şi oameni, care se provoacă la concursuri de /acestea în care unul câştigă şi este onorat. Astfel de succeis nu există decât în germene în societăţile primitive tribale; totuşi de o bucată de vreme, un sociolog francez, G. Davy, a atras atenţia asupra instituţiei curioase întâlnite la popoarele australiene, nord-americane, la triburile africane, ceea ce înseamnă că ar fi un tip general, un tip care indică o instituţie legată şi pe care dl o numeşte cu un titlu australian „potlatch”. Pentru a arăta într-un moment dat puterea de oare dispune cineva în societate, pentru a«şi afirma prestigiul său, se începe un concurs de dăruire. Se face o întrecere în a dărui. Sunt urme de acestea şi la noi, cu ocazia nunţilor; sunt nunţi care se fac cu strângeri de bani şi cel care dă mai mult este onorat şi pus în fruntea mesei21. Acest concurs de dăruire se întâmplă des; odată pe lună la unele triburi de acestea, şi persoana care vrea să joace un rol oarecare

este provocată, iar cine poate fi mai dezinteresat într-un moment dat, este câştigătorul concursului şi i se acordă meritul. Este un început de succes agonal, care constă într-un concurs, care reuşeşte să indice pe cel mai méritos. Este un fel de apreciere a dezinteresului, căci cel oare dă mult capătă un merit mai mare. Acest fel de „potlatch" – care este şi un fel de început al schimbului la popoarele primitive – este germenul unei instituţii care se va dezvolta în societatea elenă şi pe care urni o consideră caracteristică întregii civilizaţii elene. Toată societatea elenă n-ar fi decât o stimulare de rivalităţi, o provocare de oameni, care se iau la întrecere, o cursă.

Chiar în cartea filosofului olandez Huyisinga intitulată „Homo lúdeos", omul oare se joacă, tendinţa acestei cărţi este de a arăta că în toate formele de cultură există un joc dezinteresat. Aceasta chiar şi în ştiinţă; matematicile sunt forme de joc, sportul este un joc, muzica un joc. Omul nu este „zoon Politikern" cum spunea Aristot, mici, homo sapiens", cum crede Bergson, „homo faber" ci „homo ludens", omul care se joacă. Huyisinga crede că agonul şi tipul agonal de viaţă este caracteristic întregii vieţi elene. Aceasta mu este cu totul adevărat, dar nu este mai puţin adevărat că întreaga viaţă elenă a fost datorită acestei încercări de puteri.

Reţinem două forme de succes, – oare interzic orice noutate, care paralizează orice înaintare a individului şi a formelor avansate; acestea sunt „succesul ctitoresc" al fundatorului şi al acelor care au legături cu dâmsul; succesul charismatic" pe care-l au cei care-şi pot explica formulele magice şi ca început de individualizare este forma agonală, simbolizată în „potlatch", care nu este decât un început de succes agonali, care se va dezvolta în (toată plentitudinea lui (la societăţile greceşti.

La început după cum se poate vedea succesul era strict legat de un sens conservator al societăţii, el se

acordă foarte rar, pentru că noutatea <era aproape inexistentă. În această faza socială, societăţile au o bănuială, o neîncredere faţă de tot ce e nou şi prin urmare oamenii nu sunt încurajaţi către inveţii, către noutăţi. Vom vedea că, pe măsură ce înaintăm către societăţi mai perfecţionate, se face şi acordarea succesului din ce în ce mai larg şi pe criterii diferite. La început însă există ceea ce am numit noi „legea inerţiei ¡succesului”, adică dificultatea de a acorda succes pentru o nouă sferă de criterii.

Dacă trecem la un ¡alt tip ide societate, la societăţile cetăţilor antice greoo-roimane şi cercetăm care sunt tipurile de criterii după oare se acordă succesul, vom constata în primul rând că se menţine succesul fondatorilor, succesul otitoricesc, însă sub o formă puţin deosebită: nu mai este vorba de aceia care au fondat pentru prima dată societatea însăşi, tribul, ci de tot felul de fondatori de societăţi înăuntrul marii societăţi. Din moment ce grupul social se diferenţiază, apar alte feluri de grupuri: ¡profesiuni, clase, secte religioase şi politice, şi în toate acestea există cate un fondator care devine eroul principal. În cartea sa asupra eroilor la greoii antici, E. Rohde, arată cum aceşti eroi sunt în genere legaţi de faza grupurilor profesionale: există eroul profesiunii olarilor, „Keramikos”, de unde cuvântul „ceramică”, există eroul celor care fasonează diferite statui de marmură, celor care fac diferite clădiri publice, a arhitecţilor etc. Şi există câte un sfânt pentru fiecare profesiune. Până în zilele noastre de pildă, cizmar îi au ca patron pe Sf. Spiridon. Există dite un patron al fiecărei bresle, care este fondatorul breslei şi care este erou important al acesteia. Toţi cei care descind dintr-însul sunt în genere cei cărora li se acordă o anumită importanţă.

În al doilea rând, forma de succes mistic, succesul charismatic, se menţine şi ea, însă nu mai este vorba de

demoni, de sfinţi – şi de magi, ci este vorba mai ales de eroi. Am arătat în lecţia precedentă ce se înţelege în genere prin eroi: eroul este o personalitate eminentă a societăţii, care a murit şi căruia i se închină, dacă nu un cult, măcar un ritual de admiraţie sau un zeu care a avut o existenţă temporară. Ei bine, succesul charismatic în cetăţile antice este înfăţişat de o serie de eroi, care prezintă o serie întreagă de aptitudini cvasi-divine; trăiesc o existenţă umană, însă au puteri – aproape supra-umane. Este tipul „Hercule" ca forţă fizică şi o serie întreagă de alţi eroi, fiecare celebru într-o anumită aptitudine, fizică sau intelectuală, care au adus mari beneficii grupului social şi care au rămas sanctificaţi după moartea lor, fără însă să fie consideraţi ca zei, adică să li se închine un cult public.

Însă – după cum am ¡arătat – ¡ceea ce formează tipul caracteristic al succesului şi în acelaşi timp caracteristica generală a vieţii antice, este forma de concurs. Ceea ce în societăţile tribale era abia un început, în faza grecească ia proporţii universaliste, bazate pe concursuri. Concursuri de acestea se ţin întâi în lumea sportivă, dar apoi acest succes de selecţiune de valori se întinde în toate domeniile vieţii publice: sunt concursuri pentru poezie, pentru muzică, în care un mare muzicant provoacă pe un altul ca în faţa unui juriu sau în faţa unui public oarecare – să producă fiecare ceea ce ştie, unul din cei doi este proclamat eroul zilei. Asemenea concursuri au loc pentru arta militară, arta dramatică etc. Aproape toate felurile de ocupaţii din Grecia antică erau pe bază de concurs, cu bază agonală. De aceea o serie întreagă de istorici, – în primul rând J. Burckhardt au arătat că toată civilizaţia şi tot mersul culturii greceşti sunt determinate de această formă de selecţie la valonilor personale. Ei au arătat că însuşi individualismul grecesc, emulaţia, întrecerea, nevoia de victorie, de triumf, care stă la baza individualismului

elen, porneşte de la aceeaşi idee de concurs, de întrecere. Întrecerea, cursa, este un fel de aptitudine generală ia civilizaţiei greceşti. Un alt istoric german, Ehrenberg, a arătat că dacă acest lucru este valabil pentru civilizaţia elenă, el mu era valabil pentru cea romană, adică acolo n-ar fi fost acelaşi mod de a acorda succesul, n-ar fi acelaşi principiu de întrecere, de cursă, oi că există cu totul albe criterii care prezidează la selecţiunea socială. Dacă examinăm însă bine, vom vedea că şi acolo, în civilizaţia romană, aşa de influenţată de cea elenă, există aceleaşi criterii de sancţiuni premiale, numai că ele se aplică mai puţin la arte, cât mai ales la o serie întreagă de ocupaţii. De pildă, a oţele de vitejie în războaie, actele de comandă, care toate, rând pe rând, sunt în fond forme de întrecere, forme de curse, care duc la singura selecţie posibilă sub această formă. În cartea sa, citată şi nodul trecut, profesorul olandez Huysinga arată că acest fenomen de selecţie a valorilor prin concurs, acest tip de succes agonal, este mult mai general decât se crede. Nu numai că începuturile sale apar în societăţile primitive sub forma „Potlatchului”, nu numai că el a invadat aproape întreaga viaţă publică la eleni şi romani, dar autorul citează o serie întreagă de instrucţiuni 22, care s-ar găsi în viaţa Chinei antice, a Indiei „şi că deci s-ar găsi în toate societăţile antice cu aceeaşi diferenţiere de grupuri interioare şi indivizi, în acelaşi tip de succes, forma de concurs. Forma de succes agonal ar fi aşadar nu numai caracteristică lumii antice, ci o găsim în toate părţile, unde un tip social prezintă aceeaşi fizionomie, aceeaşi configuraţie, analogă în orice caz cu societăţile antice.

Felul acesta de a acorda succesul sub forma concursului, este totuşi o indicaţie de inerţie a afirmării succesului, pentru că nu este vorba de a acorda – succesul oricui merită, ci numai celor care pot să înfrunte un concurs, adică celor care acceptă o luptă, iar această luptă

de obicei este limitată la două persoane. Deci succesul nu este încă socializat în marea masă şi acordat la oricine are un asemenea tallent, ci numai la cei oare acceptă să ducă între ei concursul. Prin aceasta el este limitat nu este difuzat în toate straturile sociale şi la oricine vrea, fiindcă cine nu este candidat, orice merit ar avea, nu i se acordă acest succes; se pune deci bariera luptei între persoane meritorii şi succesul acordat, este totuşi o restrângere, nu este atât de puternic ca transmisiunea ereditară a succesului charismatic sau ctitoricesc.

În faza statelor feudale, urmărind aceleaşi tipuri de succes, vom constata că forma de succes – ctitoricesc este aproape complet absentă; – este o *idiza*. instabilă, o fază nomadă, de transformării a popoarelor, de invazii, migraţiuni, în oare marile fondări de societăţi cu oarecari şanse de stabilitate nu sunt posibile şi de aceea suocesul fondatorilor de tip strict conservator are foarte puţin loc. Apar însă în această fază foarte multe forme de succes – charismatic: este gloria sfinţilor înşiraţi în viaţa sfinţilor creştini; toate formele de sfinţenie din calendar sunt din această epocă; el se bazează pe – aceleaşi legi de ascendent mistic, de – autoritate, şi deşi de altă natură, el este totuşi acordat cam după aceleaşi legi ca şi toate formele de succes charismatic, magic sau mistic din societăţile pe care le-am văzut. Succesul agonal se menţine în această fază, în special în ceea ce priveşte arta militară şi începutul artei propriu-zise literare şi muzicale. În arta militară avem acele faimoase „tournois-uri”, de întrecere în arta spadei sau în arta călăriei. Sunt toate acele concursuri, care se ţin sub formă de sărbători, când se acordă premii celor care câştigă.

Tipul de succes care apare în această fază este ceea ce am numi „succesul armistiţiu”. Se ştie că structura societăţii feudale este adaptarea unei forme de ierarhie de sus în jos regională, în care însă un rege sau un suveran

domneşte fără prea mare putere; totuşi, eroizar ea lui se obţine printr-um fel de armistiţiu între celelalte persoane care ar candida dintre puternicii feudali ai zilei, dintre puternicele persoane care-şi dispută influenţele asupra unei regiuni, o cedare de ¿influenţă în favoarea uneia singure, a unui suveran, pentru ea să înceteze lupta dintre ei. Într-un fel este ceea ce spunea Tarde, că fenomenul gloriei în genere unifică şi pacifică: nobil îi feudali nu se mai luptă între ei, ci cad de acord ca unul dintre ei, primus inter pares, să-i domine o bucată de vreme şi prin aceasta să înceteze lupta dintre ei. Prin urmare eroizarea, fenomenul de glorie, fenomenul de succes în această epocă este posibil, pentru că ceilalţi, fiecare diofer-înşii, renunţă la o parte din autoritatea şi pretenţiile lor, unindu-se asupra unei persoane, care formează trăsătura de unire şi posibilitatea de încetare a luptei dintre dânşii.

În timpul reapariţiei individualismului în perioada renaşterii, găsim foarte puţine tipuri şi cazuri de succes ctitonicesc sau „charismatic”. Ce se întâmplase în «această fază? Odată cu renaşterea individualismului antic, toate formele de autoritate sunt supuse unei critici satirice foarte severe, spiritul de polemică apare în toată puterea «lui şi ruinează tot ascendentul prestigiului de ordin iraţional. Nimic nu se mai impune prin ereditate sau pentru că deţine într-însul un principiu divin. Fiecare se impune prin meritele sale proprii, succesul este individualizat. Individuailizi/ndu-se el lasă liberă critica generală, oamenii discută între ei, meritele se discută, unii sunt scoborâţi din falsa lor glorie, alţii ridicaţi pentru că au fost multă vreme nedreptăţiţi, există o serie de descărcări şi ascensiuni, care sunt liber exprimate şi care încep să funcţioneze cam în modul modern în «care funcţionează ascensiunea socială în timpurile noastre. Aceasta este bazată pe libera critică, «libera cugetare, «care începe să se degajeze, încet-încet, de apriorismul autoritar religios,

să-şi exercite pe bază raţională o serie întreagă de mijloace de fondare a criteriilor de valoare şi, deci, să permită o selecţie socială cu mult mai mare şi mult mai largă decât aceea a concursului, cu toate că concursul se menţine şi el în timpul renaşterii, unde există o serie întreagă de toumois-uri între condotieri etc. O serie de concursuri literare, de tip agonal.

Însă forma de succes este mai largă decât aceea propriu-zisă, resbrânsă, a concursului. Ea începe să facă loc unei alte forme de succes, pe care l-am numi „succesul celebritate”. Este pentru prima dată când apare noţiunea de reputaţie, noţiunea de difuziune a unui renume în straturi cât mai largi sociale şi în care cineva devine «cunoscut în marile mase, admirat stimat şi după moarte consfinţit într-o anumită «autoritate de glorie. În faza aceasta nu mai este vorba de un concurs, adică nu mai este vorba de a acorda succesul cel mult la una din două persoane care candidează sau la una din cele 10 persoane care candidează. Acum succesul se acordă fără prea multă zgârceme la toţi cei socotiţi apţi sau capabili, (indiferent dacă reuşesc sau nu într-un conicurs limitat, li se acordă sancţiunea premială a celebrităţii. Apare aşadar notorietatea, omul devine cunoscut printr-o serie de merite, se acordă o serie întreagă de brevete din acestea de – celebritate şi notorietate, care nu mai este închisă în graniţele unui oraş, ci începe să cunoască o oarecare accepţiune internaţională; astfel, se ştie cum artiştii italieni erau cunoscuţi în Franţa* Spania, în oraşe din Germania şi erau deseori invitaţi în aceste locuri. Se cunoaşte viaţa lui Tiţian şi Leonardo da Vinci, invitaţi de Carol I şi Francisc I. Deci artiştii sunt cunoscuţi peste tot, disputaţi prin invitaţiile care li se fac într-un loc şi într-altul.

Succesul acesta, care nu mai este agonal, este un succes de socializare, de reputaţie, de renume, este un nou

tip de succes, pe care noi l-am numi „succesul celebritate”. Care sunt criteriile după care cuiva i se acordă celebritatea?

În primul rând, în timpul Renaşterii apare odată cu individualismul antic, cultul personalităţii. Este celebru cine reuşeşte să devină o personalitate. Este pentru prima dată când noţiunea de personalitate se desprinde cu o serie de atribute precise, cu o serie de calităţi, pe care dacă cineva le întruneşte, i se acordă stima de personalitate şi prin aceasta i se acordă celebritate, notorietate.

O personalitate, cel puţin în concepţia pe care o avea Renaşterea despre acest lucru, era în primul rând un om foarte complex. Personalitateapresupunea cunoştinţe foarte variate, foarte intense, o mare cultură, o cultură completă. Omul din zilele noastre este un om de cultură minimală, căreia i se adaugă de obicei o cultură de specialitate. Foarte mulţi dintre cei care îşi fac o cultură de liceu, uită detaliile iei p ăst rând doar schemele generale, în orice caz nu mai au curiozitatea, de-a lungul vieţii nu-i mai pasionează diferitele probleme, care nu sunt ale specialităţii lor; ei se închid într-un compartiment foarte îngust al preocupărilor directe profesionale. Ei bine, nu aceasta era tipul celebru al Renaşterii. Tipul celebru al Renaşterii nu numai că cunoştea de toate, era în acelaşi timp artist, scriitor, om de ştiinţă, inventator, sportiv, militar, dar el avea curiozitatea pentru toate aceste lucruri, viaţa sa era *o* mică enciclopedie, el se cultiva în toate domeniile şi tendinţa lui, idealul general de viaţă în această epocă, era de a dezvolta armonic într-o strictă corelaţie, toate aspectele existenţei. De aceea Leonardo da Vinci era nu numai un mare pictor şi desenator, dar era şi un teoretician estetic, um inventator de tehnică ştiinţifică, ba era considerat chiar ca un vrăjitor. Alţii, mulţi membri ai familiei Medióte, erau sportivi, muzicanţi din liră sau

alte instrumente, gimnaşti eminenţi, militari, vânători şi posedau o mulţime de alte cunoştinţe de ordin ştiinţific, literar, filosofic, umanistic etc. Era considerat deci a fi o personalitate acela care închidea într-îmsul o lume de cunoştinţe, pe cât posibil toate cunoştinţele! Pico de La Mirándola se intitula „doctor în de toate lucrurile ştiute”, iar Voltaire îi adăuga „şi încă vreo rite va”. Idealul era prin urmare că omul trebuie să ştie de toate. Personalitatea, ca să fie celebritate, închidea într-însa toate aspectele existenţei şi tot felul de îndeletniciri posibile.

În al doilea rând era vorba în această noţiune de personalitate, de un talent, de o eficienţă deosebită. Toate aceste personalităţi erau exaltate, stimulate printr-o serie de genuri literare care apăruseră şi care erau foarte la modă. Burckhardt arată că atunci a apărut cu maximum de celebritate moda biografiilor. Vasari a scris viaţa pictorilor, alţii şi-au scris memorii şi autobiografii, cum a fost B. Cellini etc. Deci biografia ridică personalitatea umană la rangul de obiect de curiozitate umanistică, de studiu, de interes pentru toată lumea. Din aceste biografii, traducerile multiple făcute în timpul Renaşterii axată că plăcerea şi tendinţa erau de a se admira o biografie celebră. În acelaşi timp apărea un fel de cult al eroilor, mai mult decât atât: chiar cultul monumentelor, al caselor, al locuinţelor foştilor oameni celebri, marii artişti marii pictori etc. Începeau să se pună plăci şi să se arate că în această casă a locuit cutare sau cutare artist, deci cultul eroilor sub forma personalităţii, în felul acesta, aşadar, în timpul Renaşterii apare un nou tip de succes, care se adaugă la celelalte, anume succesul-celebritate.

Dacă examinăm o ultimă formă de societate, *naţiunile moderne*, adică forma naţională de viaţă, vom vedea că aci se menţine succesul ctitorioesc, fiindcă o formă de succes odată începută are o – tendinţă de persistenţă, numai că aci nu mai este vorba de fondatorii

primi ai societăţii, ci de marii eroi naţionali. Iată de pildă Jeanne d'A-rc în Franţa, Frederic cel Mare în Germania, Petru cel Mare în Rusia, sunt mari reformatori de la care pornesc forme noi, sunt fondatori care dau naţiunii lor un impuls din care pornesc alte directive şi pentru care merit se acordă gloria sau succesul.

Tot în forma acestui succes ctitorioesc mai punem fondatorii de societăţi mai mici. Nu mai este vorba de a fonda însăşi naţiunea, ci cei oare fundează societăţi de ordin cultural, sportiv. partide politice, asociaţii de tot felul, industriale, economi-ce, comerciale. În toate părţile lumii, peste tot, avem un bust unde se arată fondatorii. Înăuntrul societăţii apare un număr imens de societăţi mai – mici care mişună şi care fiecare este întemiată de cineva. La baza acestei fundaţii este de obicei o persoană, care este apoi stimată, respectată de toţi urmaşii în toată viaţa societăţii respective.

Există o altă formă curioasă de – succes ctitoricesc în timpurile noastre, um fel de transmisiune ereditară a unor anumite profesiuni sau merite. De pildă, în lumea politică sunt familii în care se transmite din tată în fiu aptitudinea de a fi ministru. Familia Chamberlain în Anglia are trei generaţii de miniştri. Familia Caillaux în Franţa are două generaţii etc. Şi dacă vom căuta vom vedea că există o serie întreagă de aptitudini de acestea ereditare[7]. De asemenea există această ereditate de aptitudini în profesiuni. Lucrul n-ar fi prea curios în corporaţiile manuale, unde meseria trece din tată în fiu. Dar el se petrece şi în ordinea intelectuală şi se pare chiar că şi la catedrele universitare există asemenea transmisiuni. Sunt – o serie întreagă de aptitudini care creează tot felul de forme de succes ctitoricesc.

7 Analiza mai atentă arată că acest tip de succes este condiţionat de realităţile sociale şi că exemplele date nu pot constitui o bază pentru generalizare (N. Ed.).

În ceea ce priveşte succesul charismatic, acesta se schimbă, nu mai este acordat – magilor, preoţilor, sacerdoţilor. Rămân legate de acordarea lui toate elementele mistice toate elementele de autoritate necontrolată, de prestigiu impus printr-un fel de fluid, numai că el de obicei se acordă în alte domenii ale vieţii publice, nu se mai acordă în – ordine religioasă, ci mai ales în cea politică. Este acordat revoluţionarilor politici de tipul Garibaldi, marilor reformatori de State şi este acordat adeseori eroilor de ordin politic, care – cunosc toate formele succesului charismatic religios, adică lupta, martirajul, suferinţa.

În ce priveşte formele de succes agonal în naţiunile moderne, ele apar sub forma concurenţei. Concurenţa este tipul agonal modern, concurenţă în ordinea economică, concurenţă la bursă, concurenţă în politică, în profesiuni etc. Siânt forme de succes agonal, bazat pe concurs, întrecere, care se laicizează după cum s-a laicizat şi succesul charismatic.

Prin urmare, după cum vedeţi tipurile de – succes se înmulţesc cum ne apropiem de societatea modernă. Se păstrează cele vechi şi se adaugă o serie de tipuri noi. Succesul-celebritate al Renaşterii este şi mai intens în societatea modernă, pentru că avem o serie de mijloace de difuzare mea. În timpul Renaşterii era tradiţia orală şi cel mult tiparul foarte restrâns în câteva sute de exemplare ale unei cărţi sau era un tablou, pe care putea să-l vadă cineva într-o biserică. Succesul modern este ajutat de marile mijloace de reclamă şi – propagandă: radio, cinematograf, fotografii etc. toate acestea ating sfere cu mult mai adânci în masele populare şi cu mult mai extinse în suprafaţa globului, decât le atingea succesul-celebritate din timpul Renaşterii.

Însă ceea ce este o nouă formă de succes, specifică, naţiunilor moderne şi pe care n-au cunoscut-o nici

societăţile antice şi nici ode ale Renaşterii, este forma de succes numită *„originalitate”*. Originalitatea este altceva decât celebritatea. Celebritatea se fonda pe un substrat complex de personalitate sau pe un talent oarecare. Categoria succesului de originalitate se bazeaiză pe substratul noutăţii cu orice preţ.

Am văzut, pornind de la societăţile primitive, că noutatea era persecutată, societăţile primitive urăsc schimbarea. În naţiunile moderne din contra, ajungem la forme de succes care sunt bazate tocmai pe afirmarea originalităţii. De la romantism încoace, bizareria, singularizarea, sunt mijloace de a frapa, de a impresiona publicul şi în genere este rar ca o operă frumoasă, bine compusă, care are o serie întreagă de elemente interioare desăvârşite de ordin clasic, să prindă cu aceeaşi intensitate ca un lucru care de obicei este plin de relief, de noutate, originalitate şi care se impune de la sine prin însuşi faptul singularizării lui. Este u) n fel de încurajare la contrazicere şi progres, un fel de stimulare şi încurajare la ceea ce depăşeşte ceea ce a fost. Nu numai că nu mai suntem în faza succesului ctitoricesc, tradiţional, adică ceea ce au apucat strămoşii are succes fiindcă se continuă mai departe, dar din contra astăzi are succes ceea, ce calcă tradiţia, ceea ce impresionează printr-un factor nou, printr-un aspect inedit, desăvârşit în noutatea lui şi care n-a mai fost întâlnit. Este forma de evoluţie creatoare de tip bergsonian, pe care societatea contemporană o încurajează peste tot, este un brevet care se acordă numai lucrurilor originale.

În timpul Renaşterii deveneai celebru printr-o operă – recunoscută ca perfectă prin construcţia ei, prin soliditatea ei. Astăzi devii celebru chiar dacă faci o operă schiioadă numai fiindcă se prezintă sub o formă de noutate desăvârşită. De la invenţiile, unde noutatea este necesară, fiindcă mereu nevoile practice cer alte invenţii, noi, până

la literatură, artă, filosofie, modă, costume, peste tot se încurajează ceea ce este nou, ceea ce n-a mai fost, ceea ce are un caracter de picanterie originală, care frapează şi mişcă nervii noştri puţin blazaţi într-o societate în care tradiţia şi datinile nu mai au efectul lor de stimulenţă, aşa cum îl aveau altă dată în societăţile de tip conservator. De la romantism încoace, cu deviza „épatons les bourgeois" apare această formă de succes.

Iată deci o curbă de evoluţie destul de curioasă, care pleacă de la societatea unde succesul nu este admis decât dacă cine se conformă ota deplină literă cu ceea ce i-au lăsat strămoşii, până la forma de societăţi care sunt ale noastre, unde nimic nu place dacă nu aduce cu dânsul ceva neobişnuit, surprinzător, ceva care excită percepţia noastră de noutate. Şi astăzi, nu numai că acest lucru este tolerat, nu numai că acestui lucru i se acordă credit, dar el este în permanenţă încurajat şi succesul, de o bucată de vreme, este pentru cei care într-adevăr au posibilităţile de a aduce cu dânşii elemente de adevărată noutate.

Am schiţat într-o revistă destul de rapidă diferitele moduri de a acorda succesul, care variază cu diferitele tipuri de societate, diferite tipuri care pleacă de la conservatorismul desăvârşit către raţionalismul integral. Legea inerţiei succesului este verificată în sensul că ea este cu atât mai puternică, cu cât avem de-a face cu societăţi simple şi primitive şi ea începe să dispară tinzând către un progresism din ce în ce mai accentuat, pe măsură ce înaintăm către societăţile contemporane.

D. PORTRETUL OMULUI CARE ARE SUCCES

Am arătat într-o lecţie trecută o serie întreagă de calităţi care favorizează sau împiedică succesul unei opere sau a unui individ într-un mediu social anumit. Am enumerat, rând pe rând, diferite atribute, care uşurează acest succes. Continuăm astăzi cu înşirarea calităţilor de ordin subiectiv, care sunt înscrise într-o anumită structură

psihologică şi care dau unui anumit agent o serie întreagă de împrejurări avantajoase pentru a putea pătrunde într-un anumit mediu, urmând după aceea să trecem la condiţiile care nu sunt legate de o anumită persoană, ci sunt caracteristice mediului din care ¡face parte, calităţi sau impedimente care nu ţin de individ, ci vin din structura medi ului soci ai în care trăieşte.

La lista de rândul trecut adăugăm astăzi ereditatea23, adică moştenirea unui anumit ascendent social. Fiecare ştie că, dacă moşteneşte un nume ilustru, o familie bogată, o situaţie socială preponderentă, are un acces mai facil pătrunderii în viaţă, decât cineva care este pus în condiţii egale de lucru şi care trebuie să înfrunte, după o lege fatală, toate adversităţile unui mediu social, care se coalizează împotriva celui care dă o luptă de pătrundere. Aşadar, ereditatea oferă oarecare avantaje, un nume celebru, o înrudire cu o anumită persoană cunoscută, o serie întreagă de relaţii sociale, dar mai ales un prestigiu, care ţine de succesul ereditar, ctitoresc, după care cineva este consacrat a moşteni calităţile unui erou, care în familie a înscris o pagină de glorie. Aceasta se întâmplă în societăţile conservatoare, care au o stabilitate şi au creat o serie întreagă de condiţii pentru ajungerea la succes, iar cei care îl moştenesc au aceasta ca un avantaj.

Nu acelaşi lucru se poate spune despre oamenii care moştenesc o situaţie într-un moment de transformare a unei societăţi, într-un moment de revoluţie. Atunci nu numai că legea de inerţie a succeselor, după care o societate este zgârcită în a acorda glorie unui individ, nu joacă un rol important, ci, dimpotrivă, un nume căzut în desuetudine este o greutate. Toate se îndreaptă contra omului, care a moştenit un trecut glorios sub vechiul regim, căci orice revoluţie caută să introducă o nouă valoare şi toţi sunt surzi la numele care şi-a înscris o

pagină de glorie în trecut[8]. Deci, trebuie distins: atunci dând avem de-a face cu sodietăţi conservatoare, moştenirea este un avantaj şi ea este o greutate într-o societate care caută să schimbe etalonul de valori, care până atunci conducea societatea şi care acum nu mai este la ordinea zilei.

În al doilea rând, unul din motivele după care cineva are succes este fenomenul foarte misterios şi încă puţin clarificat, atât în sociologie, dat şi în psihologie, ca şi noţiunea de „prestigiu.14 S-au scris o serie întreagă de monografii asupra acestei chestiuni, însă o analiză satisfăcătoare a acestei noţiuni de prestigiu n-avem. Încă nu ştim în ce constă acea calitate prin care un individ fără a face nimic, prin simpla sa prezenţă, are influenţă asupra unui mediu la un anumit moment dat. Când cineva este inteligent, cultivat, plin de energie, lucrul este explicabil, dar nu este tot astfel când cineva, fără a avea aceste calităţi se bucură totuşi de un anumit prestigiu, adică simpla sa prezenţă impune o influenţă magnetică de intimidare a restului societăţii şi de ridicare pe un anumit plan a. personalităţii lui. Este ceva misterios, care ţine probabil de o serie întreagă de relaţii de sugestie, obscure, în legătură cu fenomenul nostru şi pe care nu le putem analiza.

În orice caz este evident că în noţiunea de „prestigiu” intră un puternic element de sugestie. Numesc „sugestie” un fenomen de acceptare fără critică, adică fără cenzură, a unei influenţe exterioare. În orizontul psihic se prezintă adeseori ca o invitaţie de acceptare a unei influenţe din afară, însă de cele mai multe ori personalitatea noastră opune o atitudine, eul cenzurează ceea ce este favorabil sau dezavantajos dezvoltării personalităţii noastre, acceptă

8 Consideraţiile privind poziţia faţă de diferite personalităţi din trecut — în genere valabile pentru condiţiile sociale cînd Mihai Ralea îşi prezenta cursul — s-au dovedit inexacte pentru epoca noastră. (N. Ed.).

unele influenţe şi înlătură altele. În fenomenul de sugestie, poarta de intrare a fenomenelor din exterior este liberă; eul nostru nu mai este un păzitor vigilent al personalităţii noastre, ci acceptă orice vine din afară, fără opoziţie. Este – cazul bolnavilor din psihologie, care ascultă de ceea ce spune medicul şi alte persoane care exercită autoritate asupra lor în ordinea somnambulismului, eul fiind complet desfiinţat, ca şi în fenomenele de hipnoză etc. Dar în orice caz persoanele slabe care suportă ani de zile prietenia cuiva sau o anumită influenţă, sau care sunt conduise de altcineva, sunt persoane susceptibile, care prezintă fenomene de asentiment fără critică, o acceptare totală fără discuţie. Ei bine, în cazul prestigiului pe care îl suportăm de la alte persoane, acest fenomen de sugestibilitafe joacă un rol hotărâtor. O persoană, indiferent din ce motive, în orice caz tot inconştiente, cine ştie ce treziri ancestrale de dominaţie care au fost în ereditatea persoanei – a avut de strămoş un conducător care a fost ascultat – cine ştie ce emanaţii de ordin magnetic radiază ajunge să fie ascultată.

Toate acestea venite din ordinea subliminală a conştiinţei iau o importanţă hotărâtoare şi fenomenul de prestigiu este acela în care o persoană exercită o sugestibilitate, fără ca ceilalţi să opună nici cel mai mic refuz. Câteodată este vorba de societăţi în care există o persoană, pentru care există această influenţă, pe care o persoană cu mult mai multe calităţi nu o poate exercita. Prin urmare este vorba de o contagiune mentală, care se exercită pe cale inconştientă şi care operează pe o cale quasi-mistică *24*.

În al doilea rând, în orice fenomen de prestigiu este un fenomen de încredere. Credem orbeşte, absurd în cineva; siântem impermeabili la defectele lui. Este ceva din acea indiferenţă prezentă în ori ce fel de amor, de dragoste. Dragostea este un fenomen orb, în care orice

calitate sau defect este indiferent; poţi iubi pe cineva cu atât mai mult, cu cât are mai multe defecte. Acelaşi lucru se întâmplă în fenomenul de prestigiu: suntem indiferenţi la orice calitate sau defect a persoanei care ne influenţează. Este un fenomen care creşte şi care ne influenţează şi care aduce după el, un fel de mitomanie, în sensul că inventăm cu o imaginaţie creatoare, din ce în ce mai fertilă şi abundentă, în sensul că chiar din defectele şi greşelile lui facem elemente de merit, pe care ni le explicăm ca avantajoase pentru a putea judeca în amănunţime valoarea acestei persoane.

În sfârşit, sunt în elementul de prestigiu cu care se impune o persoană la un moment dat, reziduuri care sunt de mentalitate mistică, mitologică, făcute din *frică* şi *veneraţiune*, ca la primitivi. Avem frica sălbaticilor; nu discutăm persoana, o acceptăm total, integral nu facem parte defectelor şi calităţilor, nu apreciem după o valoare justă calităţile pe care le are şi defectele care le incumbă; o acceptăm total şi avem un sentiment de impunere cu forţă a acestei persoane asupra destinului nostru. Şi, ca şi la primitivi, unde fenomenul de frică nu este compus numai din frică, sălbaticul este obişnuit ca fenomenul de care îi este teamă să-l adore; acelaşi lucru îl facem şi noi şi pentru a justifica temerea aceasta, considerăm pe cei care au autoritate asupra noastră, ca persoane venerabile, care merită dragostea, respectul nostru şi aşa mai departe.

Iată deci că fenomenul acesta de prestigiu, foarte puţin cunoscut, se compune în orice caz din câteva elemente pe care vi le-am dat: fenomene de credinţă, fenomene de sugestie, fenomene de mitomanie şi fenomene de sofistică, care justifică în permanenţă favorabil în sensul persoanei care o admirăm, fenomene de frică, care sunt reziduul unei vechi mentalităţi primitive, dar, din cauza substratelor aşezate de-a lungul evoluţiei noastre, apar cu toată forţa care este sădită în natura

noastră elementară, şi care sunt exprimate prin puterea cu care respectăm o anumită persoană. Nu este mai puţin adevărat că această noţiune este aceea care dă marile glorii. Ea este iraţională se aşază probabil pe elemente de potrivire vagă a unei persoane la un moment dat în legătură cu societatea în care trăieşte şi se fondează pe aceste elemente de primitivitate, care sălăşluiesc în noi şi care au aceeaşi forţă elementară ca puterea cu care primitivii îşi adoră idolii, eroii sau zeii.

Un alt element, care este favorabil accesului unei personalităţi pe scara succesului şi care depinde de individ, este o aptitudine psihologică care constă într-o lungă răbdare, în „*tenacitatea*”, în voinţa cu care se urmăreşte un lucru. Aproape că nu există lucru irealizabil pentru o voinţă, care ar vrea să pună preţul necesar de sforţare, de efort, pentru a-şi ajunge soopdl. Dacă nu obţinem un lucru este că renunţăm înainte de a ajunge la capătul lui, că optăm pentru o altă valoare, care ni se pare mai atractivă. Dar dacă cineva ar dori un lucru foarte mult şi l-ar urmări necontenit (în general suntem raţionalişti şi calculăm dat face o persoană, o valoare, dar dacă nu am fi socotiţi şi nu am da un preţ oarecare, ci am pune un preţ foarte mare pentru a obţine un lucru) cu siguranţă că în cele mai multe cazuri l-ar ajunge. Sunt foarte rare cazurile dătid cineva, punâind efortul unei vieţi, nu a obţinut ceea ce a vrut; şi dacă nu a ajuns la ce a dorit, este pentru că a cedat pentru altă valoare, care i s-a părut mai atractivă, părăsind vechea valoare pentru alta nouă.

Succesul unui individ mai depinde, mai ales în ziua de azi, şi de mijloacele de comunicaţie cu mediul exterior şi de influenţarea prin „propagandă” a mediului exterior. Adică, are, succes un om mai expresiv înţelegând prin „expresiv” o voinţă de influenţare, de comunicare, care adeseori devine o propagandă şi de câteva ori, în diferite acţiuni, devine un obiect de reclamă, adică punerea în

vedere, izolarea unui lucru, înrămarea lui pentru a putea ca toate privirile societăţii să con vergă asupra lui. Tot ce face astăzi presa, discursurile, cinematograful, radioul şi tot ce făcea altă dată contactul de la om la om, cu o sferă mult mai redusă decât se poate crea astăzi, toate acestea constituie o serie de avantaje, cu care cineva se poate impune la un moment dat. Ele ţin de psihologia atenţiunii, „reclama”, fiind bazată pe atenţie. Felul în care se aranjează o reclamă este datorit atenţiei, ţine seama de legile atenţiei. Dacă se scrie cu litere mari MOARTEA şi pe urmă cu litere mici „insectelor, furnicilor etc”. omul este atras să citească, însă această atenţie se bazează pe fenomenul de reclamă, care formează ultimul stadiu al succesului.

Un stadiu lipsit de valoarea etică, propaganda, organizarea, mai mult sau mai puţin zgomotoasă a zvonurilor asupra unei opere, prepararea opiniei publice, sunt o serie întreagă de atribute care depăşesc valoarea şi care pot da succesul independent de ceea ce, la un moment dat, societatea poate cere de la omul acela 25.

În sfârşit trebuie să menţionăm un alt atribut, fenomenul de „raritate”... Spuneam, când defineam succesul, că este o inovaţie relativă, o noutate relativă, dar totuşi fenomenele de raritate au puterea lor de a atrage atenţia. Un fenomen rar este un fenomen de care se vorbeşte, un fenomen care atrage atenţia; în acelaşi timp, un fenomen rar atrage valoarea. Se ştie din economia politică cum un lucru rar are preţ, ceea ce este evident; apa nu are preţul depinzând de satisfacerea trebuinţelor pe care le ajută, ci de măsura în care poate fi găsită uşor sau igreu. Raritatea în acelaşi caz, în ordinea socială, poate crea succesul. Ea atrage atenţia pentru că fenomenele de repetiţie în ordinea psihologiei sociale ca şi în ordinea psihologiei individuale reuşesc a atinge conştiinţa, pe când fenomenul de contrast, pe care se

bazează implicit raritatea pentru că apare pe un fond de banalitate, atrage atenţia şi prin aceasta se înserează în toate şansele pe care un fenomen de reclamă le are. Dar raritatea se bazează şi pe un fenomen de valoare; ceea ce este mai rar este mai valoros şi prin aceasta susceptibil de a avea succes.

Joacă un rol oarecare pentru posibilitatea de a căpăta succesul, „clasa socială”, din care face parte un individ şi „profesiunea”. Într-un regim bazat pe clase sociale, evident că clasele dominante au avantajul averii, mijloace economice, relaţii şi în felul acesta un om care face parte din clasele privilegiate poate mobiliza mai uşor o acţiune de succes decât unul care nu are un nume ilustru, nu are relaţii şi care (trebuie încetul cu (încetul să refacă, într-o carieră lungă şi obositoare ceea ce altcineva are de-a gata într-o societate bazată pe o inegalitate a drepturilor sociale26.

În ceea ce priveşte profesiunea este iarăşi de făcut o serie întreagă de distineţiuni. Nu toate profesiunile au acelaşi potenţial, aceleaşi aptitudini către succes. Totdeauna societăţile au apreciat ca profesiuni nobile unele dintre ele şi ca profesiuni banale, lipsite de importanţă pe altele. De pildă artiştii, oamenii politici, militarii au mult mai uşor succes decât o serie întreagă de profesiuni ca a dentistului, farmacistului, a negustorului. Acestea din urmă sunt profesiuni în genere mult mai puţin apreciate şi în cadrul acestor profesiuni cineva va putea pătrunde mai uşor 27, ca atunci când ar face parte dintre artişti, oameni politici şi aşa mai departe, pentru că acestea sunt profesiuni apreciate ca atare, întotdeauna un artist a fost stimat ca un om departe de contactul pângăritor al realităţii profane, într-o lume în care dispar preocupările mizere ale vieţii de toate zilele, pe dând o serie întreagă de profesiuni prozaice siânt inapte de a provoca succesul, sunt inelegante. Amintiţi-vă de „Bouvard

et Pécuchet” a lui Flaubert; o serie întreagă de profesiuni sunt considerate ca inapte pentru accesul la înaltele valori sociale.

De aceea profesiunile sunt când destinate către glorie, când destinate către o onestitate onorabilă, dar modestă şi ştearsă. Din profesiunile destinate gloriei fac parte artiştii, militarii în timp de război, oratorii, oamenii politici, pe când din profesiunile care dau rangul de „honnête homme” fac parte ţăranii, negustorii, de a căror profesiune nu este legată nicio strălucire specială pentru a putea pătrunde şi fiinţa în ochii societăţii. De asemenea, în ordinea artistică – fiindcă aceasta ne va preocupa în ultima instanţă la acest curs – în ordinea artistică trebuie făcută o serie întreagă de distincţii. Nu toţi artiştii au aceeaşi şansă de a obţine succesul. Din artele cuvântului, sunt mult mai apropiaţi de glorie romancierii decât poeţii, pentru că materia romanului este mai socială, pe dând poezia este mai individuală. La aceasta se adaugă îşi limba, care atunci când poate fi răsplătită dă scriitorului cel mult un succes naţional. Proza unui roman se poate traduce în alite limbi, pe când o poezie nu. >O poezie tradusă dă naştere la altă poezie, fiind cunoscut proverbul italian „traduttore tradittore”, adică traducătorul este trădător. Limba este un obstacol pentru ca poetul să ia un mare avânt internaţional. Dacă există poeţi celebri, ei sunt pentru notorietatea lor naţională sau pentru întemeierea vreunui curent îşi în celelalte literaturi, pe când există mari romancieri, Tolstoi, Emil Zola, Balzac, Flaubert, celebri, pentru că literatura lor este accesibilă pentru toate popoarele şi pentru toate civilizaţiile, dincolo de dificultatea pe care o prezintă limba.

În afară de aceste calităţi legate de persoană, trebuie să examinăm ca factor de uşurare sau împiedicare a succesului, factorul „moartea”. Faptul că cineva trăieşte sau a murit nu este egal pentru investirea succesului.

Câteodată succesul vine tocmai fiindcă cineva moare. Sunt persoane care sunt invidiate, care au de dus o luptă oarecare şi. a căror dispariţie este considerată ca o uşurare pentru cei cu care luptau şi atunci aceştia sunt încântaţi de această moarte şi acordă cu generozitate după moarte succesul pe care l-au refuzat în timpul vieţii, pentru că această concurenţă pe care o exercita în timpul vieţii dispare şi faptul că cineva a murit, contribuie să-i facă un nume şi să-l consacre în istorie fără să mai jeneze pe cei care trăiesc. De aceea sunt oameni care trăiesc foarte greu în timpul vieţii şi ajung la mare celebritate după moarte. Este cazul lui Eminescu, care a avut succes relativ în timpul vieţii şi a ajuns la o celebritate monumentală după moarte28. Este de distins în influenţa pe care moartea unui individ o exercită şi anume, dacă fenomenul morţii se întâmplă în timpul gloriei, dacă moare când este încă necunoscut sau dacă în timpul vieţii a fost recunoscut şi apoi uitat, iar după moarte gloria îi revine. Dacă imoare în timpul gloriei, el tinde să păstreze această glorie dătva timp, pentru ca pe urmă să dispară; la alţii care nu au avut nicio glorie în timpul vieţii, apare brusc un fenomen de succes; în sfârşit, la cei care au avut succesul înaintea morţii şi apoi dispare la un moment dat, pentru a reapare după câteva decenii ca precursori; dând cineva este dezgropat şi readus în realitate, înseamnă că societatea cunoaşte nevoia de a găsi în trecut precursori, fenomen cu care se poate justifica, adică este o anumită potrivire iântre opera aceluia şi un moment istoric dat. În general, moartea aduce un prestigiu. Acest lucru este un reziduu iarăşi a unor vechi moravuri de ordin mistico-religios, de când societăţile cultivau cultul morţilor, al eroilor, al zeilor, al unor persoane care au trecut dincolo şi acea aureolă pe care moartea o creează dincolo de real dă un prestigiu misterios şi vag, oare este ou, atât mai folositor pentru a menţine un nimb de succes în jurul unui

nume. Aproape totdeauna despre morţi nu se putea spune răul. Este cunoscut proverbul: „de mortuis nisi bene”, despre morţi numai bine; este un fel de prestigiu care se acordă morţii şi cineva dacă moare, îndată capătă o absolvire şi i se conferă generozitatea de a nu se discuta despre el răul. Şi aceasta se acordă numai persoanelor moarte, pentru că este un fel de acceptare şi de uitare treptată a ceea ce a constituit mizeria şi scăderea unei opere oarecare. În fine, prin moarte adeseori se poate înţelege un fenomen de suferinţă, un martiraj, care este totdeauna popular. Moartea aduce cu dânsa prezumţia că cineva a suferit, că a dăruit din el printr-o serie întreagă de suferinţe şi în genere masele iubesc suferinţa şi prin aceasta moartea aduce ceva din martiraj şi cu aceasta simpatia pentru cei care au murit. Acelaşi lucru se poate spune şi pentru sinucideri. Când se sinucide cineva el capătă nu numai senzaţionalul care ţine de categoria jurnalistică, dar câteodată acest act aduce cu dânsul un „attrait”, nou, nu numai de actualizare, dar chiar de element adânc, care se adaugă persoanei chiar dacă nu a fost recunoscută în timpul vieţii, aducându-i un val de popularitate, care poate atrage succesul după moarte.

Iată o serie întreagă de fenomene de acestea, care sunt susceptibile de a crea succesul, de a crea eroi după moarte. Când am analizat noţiunea de erou, am văzut că este erou cine a trăit pe pământ, dar a murit. Aceste fenomene se leagă de toate atitudinile, pe care societatea primitivă le pune în legătură cu cultul morţilor, cu cuiltul eroilor. După unii autori asemenea fenomene sunt adeseori legate de faptul că cineva anumit a murit şi creează prin aceasta legenda. De pildă, moartea cuiva adeseori îl pune în actualitate şi creează legenda că omul acela nu a murit. Este foarte interesant de studiat evoluţia legendei napoleoniene; după ce Napoleon a murit la Sfânta Elena, ani şi ani de zile s-au scris cărţi, broşuri în care se

demonstra că nu a murit, că pregăteşte o armată, că va reveni la ordinea zilei şi aşa mai departe; era un fenomen de aducere în realitate. Legenda creştea cu atât mai mult, cu dt el trecuse dincolo şi nu mai avea posibilitatea de a interveni. Aceeaşi legendă a existat în privinţa multor oameni celebri. Aşa a fost cazul în Rusia cu legenda despre Alexandru I., rivalul lui Napoleon, despre care s-a crezut încă 10 ani de zile, că trăieşte. Au existat o serie întreagă de persoane care căpătau un renume prin moartea lor, care nu era crezută şi omul continua printr-un fel de reacţiune absurdă să trăiască şi să-şi creeze asupra societăţii, prin însăşi moartea lui, un element de actualitate 29.

Iată deci atâtea feluri de a căpăta o anumită importanţă în societate, care sunt legate de aptitudinile înscrise într-o anumită structură subiectivă, într-o anumită structură individuală.

E. FACTORII ŞI MECANISMUL SUCCESULUI

După această preocupare asupra evoluţiei tipologice a fenomenului de succes în diferite societăţi, urmează să trecem la a doua parte a cursului nostru, care nu va mai studia fenomene de structură sau tipologie, ci se va ocupa cu dinamica succesului, adică cu mecanismul succesului. Care sunt diferitele fenomene şi împrejurări în care apare şi care sunt factorii care încurajează, o acţiune de succes?

Metoda de urmat în determinarea acestor factori, este metoda statistică sau experimentală, adică printr-o serie de anchete – cum se face lân America, – să se întrebe care sunt fenomenele pe placul unei societăţi la un moment dat şi care sunt caracterele pe care o opinie publică dată le încurajează, le preferă, pentru a putea acorda sancţiunea succesului. O asemenea metodă ar fi însă greu de întrebuinţat; ea presupune investigaţii enorme, care poate nici măcar n-ar fi concludente, fiindcă n-ar putea în niciun caz să ne ofere rezultate variate, care

să surprindă toate preferinţele sau gesturile după care selecţionăm succesul în societăţi variate, ci cel mult ne-ar putea da rezultate asupra unei singure societăţi, aceea căreia i se adresează ancheta în chestiune. De aceea ni se pare mai nimerit să întrebuinţăm fie metoda istorică, adică a cerceta diferitele biografii, diferitele legături între mediu şi o personalitate dată îşi în al doilea rând etnografia comparată, care dă un material foarte important, în special pentru societăţile primitive, unde se arată care sunt criteriile după care cineva devine erou.

Analizând aceşti factori care vin în ajutorul unui asemenea succes sau îl împiedică de a se produce va trebui de la început să distingem mai multe formule, două categorii de factori; unii dintre ei sunt legaţi de structura persoanei care va avea succes, adică sunt calităţi ale acestei persoane, sunt aspectele de structură subiectivă ale persoanei; ele ţin de avantajele sau dezavantajele, adică de potrivirile care se întâmplă într-un moment dat între anumite calităţi ale unei persoane îşi legăturile ei cu mediul social în care reuşeşte să aibă un răsunet, un ecou. Va fi aşadar mai mult o chestiune de calităţi personale, totuşi selectate de mediu. Şi dacă vorbim aci de factori subiectivi, nu înseamnă că ei nu sunt în fond tot factori sociali, pentru că criteriile după care o anumită acţiune este declarată de succes sau nu, sunt tot criterii care ţin de societate iar calităţile individului care urmează să aibă succes sunt tot acelea pe care le selectează societatea la un moment dat, căci nu aceleaşi calităţi au răsunet în toate momentele, ci numai la un moment dat; deci deşi sunt legate de persoană, ele totuşi au o anumită accepţiune în sens social, fiindcă într-un moment dat şi într-o societate dată numai unele din aceste calităţi vor avea succes, altele nu. Ele nu sunt, aşadar, permanente, eterne, premiale, ci sunt calităţi circumstanţiale, istorice, legate de un anumit tip social şi în legătură cu structura generală a acestui tip

social 30.

În al doilea rând vom examina criteriile sau factorii obiectivi, factori care nu sunt legaţi de agentul care candidează la acţiunea de succes, ci sunt legaţi de structura societăţii, adică se întâmplă în afara lui şi independent de calităţile pe care el le are. Sunt factorii care depind de o anumită structură, de o serie de fenomene care se întâmplă sau nu la un moment dat şi care reuşesc să ajute sau să împiedice o acţiune de succes.

Începem cu primele calităţi.

Dintre aceste prime calităţi subiective premiale – care sunt foarte numeroase, – prima care trebuie luată în consideraţie este sănătatea, energia sau forţa subiectului. Totdeauna un om sănătos este un om care învinge, una din condiţiile primordiale ale succesului în viaţă fiind sănătatea, adică puterea de rezistenţă în diferite împrejurări grele, puterea de a depăşi, în cazul succesului agonal un adversar sau un rival, în fine o susţinere materială fizică oarecare. Nu e atât vorba de o sănătate fiziologică, cât de o anumită cantitate de energie disponibilă pentru a fi mobilizată într-o acţiune la un moment dat. Şi, în cazul succesului agonal, această energie, această putere de tensiune nervoasă, contează în primul rând.

Însă în alte cazuri, în cazurile de succes carismatic, adică succes mistic, fenomenul de sănătate, de reuşită fiziologică a unui individ câteodată este indiferent, câteodată este chiar dăunător, fiindcă nu rare sunt ocaziile când în asemenea împrejurări succesul ascendenţei mistice este acordat unei persoane bolnave, lipsite de sănătate, oamenilor cărora le lipseşte vederea, sunt şchiopi, gheboşi etc. Tocmai această insuficienţă fizică, însoţită de o stare maladivă care permite anumite stări delirante vecine stărilor psiho-patologice, favorizează acel prestigiu hipnotic şi mistic cu care anumite persoane pot

reuşi la un moment dat. Dacă cercetăm descrierile etnografilor în ceea ce priveşte persoanele care conduc sub formă de vraci sau magi triburile primitive, vedem că ele sunt persoane bolnăvicioase, delicate, febrile, dar cărora tocmai această stare de morbiditate le ajută la crearea unui sentiment dincolo de condiţiile normale ale vieţii, o situaţie care depăşeşte ceea ce este sănătos, sănătatea nebucumtidu-se de un prestigiu deosebit.

Aşadar energia, forţa, sănătatea în tipurile de succes agonal, pot avea importanţa lor; din contra, în cazurile de succes mistic, ele sunt indiferente sau deseori dăunătoare.

Un alt factor care decide asupra succesului este vârsta. În foarte multe lucrări care vorbesc despre conducătorii de popoare, se indică rolul de conducător de popor care de obicei trebuie să fie al unui om bătrân, un înţelept, unul a cărui experienţă reuşeşte să aducă pe cineva în fruntea tribului, aşa cum a fost Moise la evrei şi cum sunt o serie întreagă de conducători de triburi, bătrâni, cărora vârsta le dă un ascendent deosebit. De asemenea, la popoarele de veche civilizaţie, dacă cercetăm care este vârsta în jurul căreia se grupează oamenii care conduc, constatăm că aceste popoare sunt conduse în special de bătrâni. Iată de pildă faimosul Clemenceau, care în războiul trecut la 80 de ani a fost chemat să salveze Franţa; de asemenea o serie de oameni bătrâni care au condus în permanenţă destinele Franţei. În parte, acelaşi lucru se petrece în Anglia sau în China, popoare de veche civilizaţie, unde experienţa vieţii atât de complexă nu poate fi întrunită de un tânăr. La asemenea popoare, forţa de transmisiune, tradiţiile, datinile, moravurile şi instituţiile care se perpetuează de la o generaţie la alta, formează un bogat material cu care nu se poate familiariza imediat un tânăr.

În al treilea rând, aceste ţări având de conservat o veche tradiţie, se bazează mai ales pe un fel de conducere

în care noutatea şi revoluţiile sunt excluse. Cei care sunt mai apţi, prin psihologia lor, de a păstra forţele tradiţionale, datinile vechi, linia unei reguli neabătute, legea unei transmisiuni intacte, nu pot fi cei tineri. Aceştia sunt mai degrabă, prin structura lor sufletească, bătrânii. Deci, popoarele de veche civilizaţie, pentru că sunt popoare conservatoare, au nevoie de a fi conduse de bătrâni, şi în aceste cazuri bătrânii au succese importante. Acelaşi lucru se întâmplă la popoarele cu natalitate scăzută, care sunt deseori popoare bătrâne. Este iarăşi cazul Franţei, unde tineretul este insuficient, el nu se poate substitui bătrânilor în orice moment, şi bătrânii sunt utilizaţi pentru că nu se poate face nicio risipă de energie, oamenii fiind storşi de muncă până la ultima formă de randament a lor, adică până nu mai pot face niciun fel de serviciu. Asemenea popoare nu-şi pot permite luxul risipei energiilor scoţând la pensie pe bătrâni şi lucrând cu tineri înainte de vreme.

În schimb, tineretul este selecţionat cu deosebit suicces la popoarele care rup cu tradiţia şi care sunt în preziua unei mari revoluţii sociale sau morale31. În toate momentele de revoluţie, tinerii au avut succes deosebit: cazul revoluţiei franceze, cazul generalilor lui Napoleon care nu atingeau 30 de ani ş.a. Peste tot la aceste popoare tineretul este chemat în primul rând; el ia asupra lui gestiunea societăţii şi conduce către destinele ei o societate revoluţionară, care are ca misiune de a rupe cu tradiţia trecutului şi de a asigura o anumită continuare a vieţii sociale şi naţionale. Şi este firesc să fie aşa, fiindcă bătrânii sunt în genere legaţi de obiceiuri şi tabiete; ei sunt înclinaţi de a refuza noutatea, care îi sperie; nu sunt apţi de a primi uşor momentele revoluţionare, şi sunt în imposibilitate astfel de a prezida o revoluţie. În schimb tineretul, fără prejudecăţi, care nu vede niciun fel de greutate în tradiţie, întovărăşit de un romantism special,

care este necesar oricărei transformări revoluţionare a unei societăţi, este gata de a primi întotdeauna asemenea momente şi însăşi societatea, care se schimbă, selectează tineretul, îl pune la conducere şi formează dintr-tinsul elita revoluţionară, care trebuie să aducă schimbarea totală a societăţii.

Iată de ce în momentele de revoluţie, succesul este acordat tinerilor, iar în momente de echilibru social, de pace, de conservare, cei bătrâni sunt cei care inspiră mai multă încredere unei societăţi timide, timorate, fricoase de a schimba ceva şi având totul de pierdut dar nimic de câştigat.

Un al treilea factor subiectiv care uşurează acţiunea de succes, este firea optimistă a conducătorului. În genere, oamenii optimişti sunt cei care reuşesc. Optimismul este contagios, el este acela care face lumea fericită şi oamenii care vor să fie fericiţi au nevoie de optimişti. Rareori în societate şi în viaţă reuşesc spiritele critice, dtibioase, pesimiste, acele firi de ipohondriei, de oameni care se îndoiesc, sceptici.

În literatură, în artă, în filosofie, asemenea sisteme pot avea succes în momente speciale. Însă în general în Politică, în Morală, în Religie, unde e nevoie de creaţie, optimism etc. se selectează toţi cei care prin actele lor aduc o contribuţie pentru ridicarea nivelului de speranţe, de nădejdi a unei societăţi la un moment dat. Aceasta, fiindcă ceea ce cere un mediu social, este că o să deschidă perspective de nădejde, să fie ridicat în puterea lui de rezistenţă. Aceia care cobesc, care aduc imprecaţiuni, fenomene de tragism, sunt ¡în genere neselectaţi de societate, înlăturaţi, iar. marii conducători de popoare sunt în general cei care reuşesc să aducă cu ei o putere spontană creatoare şi afirmativă categoric, iar nu un aspect negativ de critică, de prezentare minimalizată a lucrurilor care ar avea un efect de descurajare şi de

deprimare a maselor la un moment dat. Optimismul este oarecum aşteptat de la un conducător. Un conducător care ar veni în fruntea maselor ca să le descurajeze, este un non-sens. Cine vine în fruntea unei mase, trebuie să-i ofere o soluţie de viaţă. Cel care nu are soluţii şi nu crede în ele, nu e selectat şi nu are niciun fel de succes.

Un alt factor subiectiv care contribuie la succes este ceea ce am numi seducţiunea personală, adică farmecul care se degajă dintr-o anumită personalitate, caracterul plăcut, agreabil. Nu este vorba de un om care să vrea cu tot dinadinsul să apară cu o anumită mască de eleganţă, un om care urmăreşte ca scop în sine agrementul social. Aceia sunt în general bănuiţi. Dar este vorba de un anumit farmec instinctiv, de ceea ce numim „simpatia”, care reiese dintr-o anumită graţie, deseori ascunsă, a persoanei dintr-un anumit mediu elegant, dintr-o anumită generozitate bănuită, dintr-un anumit entuziasm conţinut, dar care poate fi promiţător pentru anumite acţiuni. Toate acestea formează puterea de seducţie a unei personalităţi, care poate să decidă, bineînţeles că un factor secundar, importanţa lui i într-o acţiune de succes. Un autor german, Bleuler, crede că în asemenea succese, fenomenul acesta de simpatie are deseori un caracter sexual, fie că este exercitat de o femeie, fie că este exercitat de un bărbat; el se impune printr-o atracţie inconştientă sexuală şir deşi finalitatea acţiunii nu are nimic sexual, acest element influenţează în succesul pe care o serie de oameni îl au în diferite domenii complicate, cum ar fi de pildă politica, arta, religia etc. Elementul acesta, fie că vine pe baza unui sentiment de securitate, de siguranţă, de contact cu alte persoane, fie că vine pe cale sublimată inconştientă, sexuală, este unul din factorii care au asemenea influenţă.

Dar nu e mai puţin adevărat că totuşi persoane profund antipatice, urâte, pline de răutate, în toată istoria timpului au avut mari succese, au condus popoare, deşi

erau într-adevăr respingători din punct de vedere, fie al persoanei, fie al caracterului lor; ei au reuşit să se facă ascultaţi, iubiţi, au jucat un rol de prim rang. Dacă Talleyrand era un fermecător, Fouchet care a jucat un rol la fel ca dânsul, era un om profund antipatic, nu avea niciun fel de farmec personal, nicio seducţie, simpatie, şi totuşi a jucat un rol de prim ordin. Dacă Metternich era un minunat „causeur” şi plăcut în societate, Bismarck era brutal, răutăcios, repezit, sălbatic şi ascuns, şi totuşi au jucat amândoi roluri primordiale, ceea ce înseamnă că seducţia personală este câteodată un factor ajutător, dar nu totdeauna determinant în acţiunea de succes.

Un alt factor este acţiunea de resentiment. Am vorbit la acest curs în alţi ani despre rolul pe care-l joacă resentimentul în fondarea moralelor, rol care a fost subiect de studii în special la Nietzsche şi apod la Scheler; acesta din urmă a arătat că majoritatea acţiunilor morale, în special revoluţionare, se datoresc unor insuficienţe care se găsesc la un moment dat în viaţa unui individ şi care îl fac să acumuleze o doză de energie, pe care n-a putut-o cheltui dintr-o anumită direcţie şi s-o plaseze în altă direcţie; este vorba de insuficienţe de ordin fizic: boli, invalidităţi, insuficienţe de ordin social faptul de a inu fi putut ajunge într-un anumit loc, la un moment dat, resentimente în privinţa fricii, oameni care n-au putut să fie iubiţi etc. etc. Şi aceşti oameni strâng întrrinşii o cantitate de energie, pe care ar fi putut-o cheltui în aceste acţiuni pe care le-au pierdut, energie disponibilă pe care o cheltuiesc în alte direcţii. Şi atunci, ei formează o speţă specială de animatori, de iscoditori revoluţionari, nemulţumiţi, care în fiecare moment îşi pot plasa întreaga lor putere de luptă şi mobilizarea nervoasă într-o direcţie, pentru că în cealaltă direcţie cheltuiala acestei energii a fost interzisă, suprimată.

În majoritatea cazurilor de revoluţionari şi dintre cei

care reuşesc dintr-înşii, sunt oameni care n-au putut să-şi satisfacă viaţa dintr-un anumit punct de vedere, sunt rataţi sexualii sau rataţi ai sănătăţii, rataţi sociali, care aşteaptă un moment ca să se răzbune pentru toate celelalte insuccese avute anterior3. Deci se poate spune că pe baza acestui resentiment şi a acestei – senii ilungi de insuccese, se ajunge sau la o depresiune totală a vieţii unui individ, sau ele mocnesc, se adună şi duc la o tensiune nervoasă şi spirituală atât de puternică, încât în alte momente, în special în momente tulburi, ei pot plasa, pe baza acestei economii de energii o anumită energie spirituală, care îi face să reuşească. Resentimentul – zice Scheler – stă la baza revendicărilor creştine. Resentimentul stă la baza marii revoluţii franceze, resentimentul celor săraci contra bogaţilor, al bolnavilor contra sănătoşilor, a celor dispreţuiţi contra celor iubiţi etc. în toate aceste momente, apare o anumită cantitate de energie, care a fost abătută de la cursul ei normal şi plasată în altă parte 33.

Un alt fapt care poate folosi sau opri succesul, este ipocrizia. Toată lumea cunoaşte succesul lui Tartuffe până într-un moment dat. Există în orice societate o cantitate imensă de aceşti „Tartuffi”. Este necesară o cantitate de simulaţiune pentru ca o acţiune să reuşească. Simulatmnea este legea primă, este una. din armele directe ale luptei pentru existenţă 34.

NOTE ALE EDIŢIEI

1 Titlurile capitolelor sunt formulate de noi în conformitate cu conţinutul lor.

— Critica adusă explicaţiei dată de Taine şi rolul factorului rasă este excesiv de aspră dar justă, Mihai Ralea situându-se pe o poziţie istoristă pe care o va expune pe larg în cele ce urmează. Referirea lui la Amiel, la nota subiectivă, pe care o acordăm mediului chiar dacă este justificată nu este însă contraargumentul convingător poziţiei „obiective61 pe care se situa voit – chiar dacă

eronat – Taine. Socialmente se constituie un tip de obiectivitate diferit de cea naturală şi adevărata critică a teoriei mediului şi rolului determinant al rasei din această direcţie trebuie făcută.

8 Rolul unificator al gloriei în cadrul aceluiaşi grup social – clasă, pătură – este evident şi bine sesizat. Cum societatea este în genere divizată este evident însă că nu are loc – decât în anumite cazuri – o unificare la scara întregii societăţi, în rest prin glorie petrecându-se şi diferenţierile opoziţiilor.

4 Probabil „misoginismul”.

1 Ca tendinţă substituirea succesului în locul penalizării este surprinsă cu fineţe, dar lucrurile trebuie înţelese procesual şi dialectic – contradictoriu, în sensul că istoria a demonstrat prin numeroase pilde cât de dese sunt în anumite momente situaţiile inverse. Noţiunile de „succes” şi „penalizare” trebuie să capete apoi un conţinut concret-istoric extrem de precis pentru a evita neînţelegerile. Din punctul cui de vedere reprezintă revoluţia (de care Mihai Ralea s-a ocupat în teza lui de doctorat din 1923) un succes şi după ce criterii răsturnarea de la putere a vechilor clase reprezintă o penalizare – iată o întrebare la care nu se poate răspunde dacă nu se adoptă o poziţie materialististorică.

6 Formularea nu e tocmai riguroasă întrucât nu se poate spune că psihologia este un domeniu al filosofiei ori explicaţia lui Pierre Janet este evident psihologică. Psihologia socială ca ramură specializată se apropie mai mult de sociologie decât de filosofie.

7 Rezerva lui Mihai Ralea faţă de înţelegerea doar fizică sau chiar psihică a succesului are o deosebită valabilitate mai ales în epocă şi sublinierea sa că acest fenomen trebuie înţeles într-un cadru social este întru totul îndreptăţită. Evident – după cum spune şi gânditorul român – soluţia psihologică nu este suficientă dar ar fi

greşit să-i negăm, valabilitatea totală, rostul ei ca o componentă în cadrul unei explicaţii de ansamblu.

— Critica pragmatismului ca un mod incomplet, indirect de explicare at succesului este perfect întemeiată, ca şi analogia pe acest plan cu evoluţionismul. Dusă mai departe această critică ar trebui să releve subiectivismul implicat în orice viziune pragmatică, faptul că nu este suficientă aprobarea – chiar a unui grup mare de oameni – pentru a proba adevărul. Se poate ca o acţiune sau o judecată falsă, inadecvata să fie aprobată, sancţionată pozitiv, chiar promovată şi totuşi să vie în contradicţie cu adevărul obiectiv cum e cazul religiei de pildă, în acest sens de altfel chiar şi Mihai Ralea în *Sociologia succesului* publicată în 1962 împreună cu T. Hariton face distincţia între valorile subiective – neautentice dar care pot fi sancţionate succesual – şi cele obiective care, chiar dacă nu sunt aprobate unanim, corespund legilor progresului social sau expresiei axiologice a acestora în diferitele domenii.

8 Aici e de discutat asupra faptului dacă orice grup poate prin sancţiunea lui pozitivă să se instituie în criteriu al succesului. Mihai Ralea, va corecta el însuşi mai târziu aprecierea lui arătând că – în spiritul materialismului istoric – trebuie avute în vedere grupurile structurate socialmente conform legilor obiective şi nu simpla grupare – tot întâmplătoare – într-o lume mondenă sau într-un club.

10 Afirmaţia aceasta, cuprinzând un însemnat sâmbure de adevăr nu este totuşi în întregime acceptabilă. Întreaga explicaţie ce urmează se susţine şi conţine remarca subtilă după care criteriile aparţin grupului nu individului, dar nu se poate spune că succesul este întotdeauna asemănare între persoană şi mediu. Momentan, e drept, de regulă aşa se petrec lucrurile şi lipsa de asemănare, contradicţia chiar este greu receptată şi mai ales sancţionată pozitiv, dar în timp recunoaşterea,

aprobarca, succesul revin şi faptelor sau obiectelor care nu se asemănau cu mediul din care au provenit ci, dimpotrivă, îl depăşeau, ieşeau din cadrele lui. De altfel, Mihai Ralea va vorbi despre nevoia de noutate pentru a distinge meritul de conformismul plat şi de faptul că succesul este o sinteză între individ şi mediu.

11 Lucrurile stau aşa în cazul oricărei creaţii colective sau ale cărei rezultate pot fi însuşite. Lucrul nu este posibil în cazul artei decât în anumite împrejurări; în genere creatorul fiind cunoscut şi dând marca personalităţii sale produsului creat, este greu ca el să fie ignorat.

42 întreg acest pasaj este plin de aluzii politice la realitatea socială – la perioada pe care o străbătea ţara în anii războiului şi numai modul general, indirect în care sunt formulate aceste consideraţii au putut trece neobservate (în sensul că nu au provocat scandaluri şi furia reprezentanţilor regimului fascist antonescian).

18 Medie, de mijloc adică, fără nicio nuanţă peiorativă.

, 14 Acest punct de vedere surprinde o latură interesantă a procesului de individualizare, dar el trebuie completat şi cu situaţia inversă: în societăţi mari, descentralizate sau în anumite condiţii sociale dezvoltarea liberă a personalităţii este de asemenea stimulată. În genere discuţia nu poate lua în considerare doar cantitatea grupului social, indiferent de cadrul social-economic despre care este vorba, întrucât acesta din urmă modulează toate procesele sociale care au loc, le determină în ultimă instanţă.

48 Diferenţierea valorilor este un proces extrem de complex în care legea încrucişării sociale a lui Georg Simmel – chiar dacă joacă un rol – este cu totul insuficientă pentru a oferi explicaţia. Baza diferenţierii o reprezintă întotdeauna o diversificare a nevoilor praxisului căruia

deci trebuie să-i răspundă bunuri sau valori deosebite. Intervine apoi şi acea autodezvoltare de care vorbea încă Marx şi anume o diferenţiere internă a diferitelor tipuri de valori după legile care le generează. Observaţia privind rolul încrucişării sociale îşi are valabilitatea în sensul că o creştere a mobilităţii sociale favorizează interferenţele, interinfluenţele şi totodată lărgesc cadrul în care până atunci o valoare îşi avea sfera de exercitare, răspunzând satisfăcător nevoilor.

16 Cauza individualizării, a formării proprietăţii private nu poate fi explicată satisfăcător prin apariţia economiei de schimb, întrucât aceasta este la rândul ei determinată de apariţia unui surplus, ca urmare a creşterii productivităţii muncii prin evoluţia forţelor de producţie.

17 Explicaţia individualizărilor pe planul fenomenului politic este extrem de interesantă şi dovedeşte că Mihai Ralea cunoştea şi accepta în această privinţă tezele materialismului istoric chiar dacă n-o declară explicit. De altfel, lucrul acesta – vizibil încă în teza sa de doctorat din 1923 – va reprezenta unul dintre elementele caracterizante ale întregului profil spiritual al personalităţii gânditorului român.

18 Interpretările lui Lévi-Bruhl asupra conştiinţei primitive şi a felului în care cunoaşterea colectivă devine într-o anumită măsură individuală sunt dovedite de numeroase fapte etnografice, aducând aici un material documentar imens. Mobilurile actului cognitiv, baza lui rezidind în practica socială, rolul tradiţiei, ca şi al contextului social, sunt elemente care s-ar fi cerut subliniate pentru a înfăţişa procesul în complexitatea lui şi a explica şi cauzele trecerii de la un tip de cunoaştere la altul

19 Ideea creşterii sferei noţiunii de succes în legătură cu evoluţia socială este dintre cele mai relevabile, evident introducând în fiecare caz diferenţierile istorice şi

precizările de rigoare.

20 Evocând toţi aceşti factori – militari, religioşi, politici – ar fi fost firesc să fie amintiţi şi cei economici care constituie adesea suportul acestora.

81 Referirile acestea la concret ca şi bogata informaţie bibliografică ies la Mihai Ralea în evidenţă şi prin capacitatea sa asociativă cu totul deosebită caracteristică omului de cultură. Exemplul citat mai sus ca şi numeroase alte paranteze sau referiri sunt semnificative în acest sens.

22 Probabil „instituţiuni”.

23 Nu reiese clar care fusese „lista de rândul trecutu (dacă n-a lipsit cumva din text vreun paragraf) şi nici de ce ereditatea ar trebui „adăugată” abia acum când s-a mai vorbit despre ea.

24 Formularea este discutabilă în primul rând pentru că contagiunea mentală nu se exercită doar pe cale inconştientă şi în al doilea rând pentru că – după cum au arătat cercetările parapsihologici – există numeroase fenomene de sugestie inexplicabile sau greu explicabile dar ele nu devin prin aceasta cvazi-mistice.

25 Reclama poate fi într-adevăr lipsită de implicaţii etice, dar poate foarte adesea să le şi aibă, ba chiar foarte pronunţat. De altfel, chiar din cele spuse de Mihai Ralea, lucrul reiese în mod indirect întrucât, din momentul în care, o operă sau un lucru ocupă un loc „nemeritat” în ierarhia valorilor este clar că mijlocul prin care acesta se realizează nu este neutru ci are semn negativ din punct de vedere etic.

86 Observaţia aceasta este extrem de semnificativă pentru poziţia socială a autorului ei şi ni se pare extrem de important să subliniem lucrul acesta, nu pentru noutatea lui, ci pentru funcţia lui în epocă. Regretăm doar că acest pasagiu nu are extinderea pe care o are de pildă cel imediat următor, referitor la profesie.

37 Ne-am îngăduit să modificăm textul original pentru că – probabil dintr-o inadvertenţă de stenografiere – reiese exact contrariul celor ce voia să le demonstreze autorul. Asemenea retuşuri ne-am mai îngăduit pe parcurs considerând că un curs nu are caracterul „definitival unui text tipărit şi că esenţial este respectarea sensului de ansamblu şi realizarea unei claritătţi maxime.

1 – 88 Observaţia este în genere adevărată şi surprinde un fenomen care are, adesea, implicaţii dureroase, triste. Nu e mai puţin adevărat însă că succesul relativ devine absolut nu numai prin moarte sau neapărat în momentul ei, că pentru construirea perenităţii oricărei valori este nevoie de timp, de reluarea ei în mai multe perspective. Este cunoscută de altfel expresia aceluiaşi Ralea care arăta că fiecare critic înalţă o nouă aripă edificiului, că viaţa operelor este legată tocmai de faptul că ele sunt privite din noi şi noi puncte de vedere, că sunt reactualizate.

49 Subtilitatea şi fineţea psihologică a acestor observaţii sunt dintre cele mai semnificative pentru profilul spiritual al lui Mihai Ralea care, departe de a fi un dascăl uscat, sec şi plicticos îşi pigmenta cursul cu tot felul de remarci de acest gen care îi sporeau şi atractivitatea şi gradul de accesibilitate.

30 în mare măsură acest obiectiv a fost satisfăcut în capitolul pe care l-am intitulat „Portretul omului de succes”. Aici ele vor fi completate.

31 întreaga dichotomie între generaţii propusă în consideraţiile de mai sus – chiar dacă se bazează pe unele exemple reale – ni se pare oarecum artificioasă. Nu întotdeauna tradiţia şi vechimea civilizaţiei au determinat în decursul istoriei vârsta conducătorilor după cum nici simplul atribut al tinereţii nu s-a identificat automat cu o atitudine revoluţionară, inovatoare. Problema ni se pare a fi mult mai complexă şi unilateralizările de orice fel ajung –

fără să se intenţioneze aceasta – să schematizeze procesul.

de Fără îndoială resentimentul (ca şi alţi factori psihologici) poate juca un rol de mobil în acţiunile oamenilor mari sau mici. Exagerarea factorilor de acest gen era însă o modă căreia Mihai Ralea îi cade din păcate pradă în acest pasaj, ajungând să susţină idei care sunt evident contrazise de practica socială. În ce priveşte această afirmaţie referitoare la revoluţie şi revoluţionar! ea contravine de altfel chiar părerilor autorului ei afirmate în teza sa de doctorat despre ideea de revoluţie. O putem considera poate ca o aluzie la anumite personaje din epoca respectivă. În genere nu trebuie să omitem însă din explicaţie factorii mult mai profunzi, de natură social-economică sau politică ce stau în primul rând la baza selecţiei succesual* conducătorilor.

u Vezi nota 32.

34 Din păcate textul se opreşte aici.

CUPRINS

Studiu introductiv, Ion Pascadi
NOŢIUNI DE ESTETICĂ (IAŞI, 1927 – 1928).
A. Estetica generală
B. Estetica specială
Note ale ediţiei
DIN ISTORIA ESTETICII ANTICE (BUCUREŞTI)
A. Platon
B. Aristotel
Note ale ediţiei
ESTETICA GENERALĂ (BUCUREŞTI, 1941 – 1942).
Introducerea
A. Estetica socotită ştiinţă
B. Metodologia esteticii
C. Determinarea factorului estetic
D. Autonomia faptului estetic
E. Problema culturii estetice…
F. Problema stilului

G. Fenomenul estetic în aspectul său subiectiv
H. Aspectul obiectiv al faptului estetic
I. Valorificarea fenomenului estetic
J. Critica artistică
K. Categoriile estetice
Concluzii…
Note ale ediţiei
ESTETICA MUZICALĂ (BUCUREŞTI, 1942 – 1943).
A. Estetica generală – Esteticile speciale
B. Ce este muzica?
C. Sunetul
D. Ritmul
E. Formele muzicale…
F. Muzica şi celelalte arte
Mote ale ediţiei
ESTETICA ARTELOR PLASTICE (BUCUREŞTI, 1942 – 1943)
A. Introducerea
B. Natura artei plastice
C. Legile raporturilor poliarmonice
Mote ale ediţiei
ANTROPOLOGIA FILOSOFICĂ (BUCUREŞTI, 1942 – 1943)
A. Noţiunea de umanism
B. Antropologia filosofică şi antropologia fizică
C. Definiţia omului
D. Amânarea ca factor principal al psihologiei umane
E. Etica privită ca răsturnare a raportului de forţe
F. Religia ca eliminare a relativului din existenţă
G. Economicul ca suspendare a consumaţiei totale
H. Natura şi societatea
I. Arta ca plăcere a artificialităţii
Mote ale ediţiei
TEORIA SUCCESULUI (BUCUREŞTI, 1943 – 1944).
A. Categoria succesului…

B. Individ şi erou…
C. Tipuri şi forme istorice de succes
D. Portretul omului care are succes F. Factorii şi mecanismul succesului
Mote ale ediţiei…
I. FENOMENUL ESTETIC 1

Cursul de Estetică pe care-l voi ţine în anul acesta este continuarea celui de anul trecut. Dacă vă mai aduceţi aminte, capitolele pe care le tratam atunci erau mai mult introductive.

Astfel, ne-am ocupat în acele capitole cu ceea ce este Estetica şi mai ales cu definiţia fenomenului estetic2, şi ajunsesem la degajarea acestor caractere: fenomenul estetic se caracterizează prin:

1) Un anumit mod de cunoaştere şi o anumită cunoaştere individuală. Nu cunoaştem lucrurile prin ceea ce au ele comun.